

The background image is a photograph of a theatrical performance. A man in a dark long-sleeved shirt and light-colored trousers stands on a dark platform, leaning forward with his hands outstretched. Above him, a woman in a blue dress hangs from a structure. The scene is lit with dramatic red and orange lights, creating a high-contrast, theatrical atmosphere. The title 'Cavalo Louco' is overlaid on the top right of the image.

# Cavalo Louco

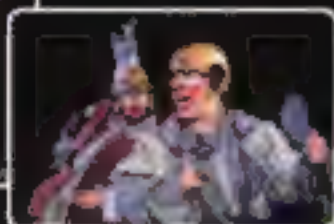
REVISTA DE TEATRO  
TRIBO DE ATUADORES DÍ NOIS AQUI TRAVEIZ  
ANO 14 • Nº 19 • JULHO 2019

# ESPETÁCULOS

## DA TRIBO EM REPERTÓRIO

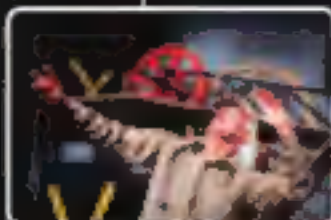
### Caliban - A Tempestade de Augusto Boal

Teatro de Rua



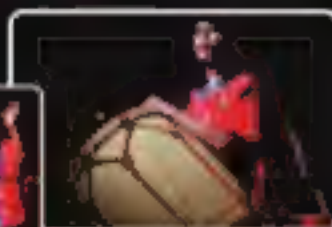
### Meierhold -

Para salas de teatro e salas alternativas



### Violeta Parra - uma Atuadora!

Para teatros e salas alternativas



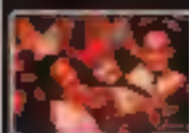
### Performance Onde? Ação nº2

Para espaços ao ar livre ou em diálogo com espaços de memória



### Desmontagem - Evocando os Mortos Poéticas da Experiência

Para teatros ou salas alternativas



FOTOS:  
CALIBAN - JORGE ETECHEBER  
MEIERHOLD - PEDRO PAULUS LUCAS E  
EUGÊNIO BARROZA  
AÇÃO Nº2 - PEDRO PAULUS LUCAS  
DESMONTAGEM - MARGARETH LEITE

TRIBO DE  
ATUADORES

ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Maiores Informações  
[forias.tania@gmail.com](mailto:forias.tania@gmail.com)  
55 51 999994570

Rua Santos Dumont, 1166 - São Geraldo  
CEP: 90230-240 - Porto Alegre  
Rio Grande do Sul - Brasil

Fones

51 99999.4570  
51 3028.1358  
51 3286.5720

↑ [oinoisaquitraveiz.com.br](http://oinoisaquitraveiz.com.br)  
■ [terreira.oinois@gmail.com](mailto:terreira.oinois@gmail.com)  
f [@oinoisaquitraveiz2](https://www.facebook.com/oinoisaquitraveiz2)  
@oinoisaquitraveiz  
@oinois



# EXPE DIENTE

# EDI TORIAL

## Equipe Editorial

Narciso Telles, Paulo Flores, Rosylene Troits e Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo.

## Projeto Gráfico

A Tribo

## Revisão

A Tribo

## Capas e Impressão

Versátil Artes Gráficas

## Tiragem

1.000 exemplares

## Colaboraram nesta edição

Marta Haas, Guilherme Conrado Pereira Rispoli, De Parnas Pro Ar, Paulo Flores, Valmir Santos, Renata Adriana de Souza, Rosylene Della Costa, Ronaldo Adriano, Altair Martins e Ubiratan Carlos Gomes.


## Foto CAPA

Eugênio Barbosa

## Fotos

As fotos das páginas 03, 04 e 32 são de Claudio Elges. A foto da página 05 é de Isabela Lacerda e a da página 07 de Rafael Nino. As fotos das páginas 08, 19, 20 (abstrato), 30 e 46 (abstrato) são de Pedro Isaias Luna. A foto da página 9 é de de Raymond Volinque e da página 11 é de Gai Oppido. As fotos das páginas 10 e 12 são de Tico Lima e a da página 13 de Bloch Editores. A foto da página 15 é de Taynã Wieser e da página 16 é de Luciano Wieser, da página 17 é de Cicco Vasquez e a da página 18 é de Raquel Durlington. As fotos das páginas 08 e 20 (acima) são de Bruno Romualto. A foto da página 21 é do Arquivo da Tribo. As fotos das páginas 23 e 24 são de Mathias José Maria e as das páginas 25 e 27 são de Renan Abreu. As fotos das páginas 28 e 29 são de Emílio Luis. As fotos da página 34 e 37 foram retiradas do site [www.graphicarts.princeton.edu](http://www.graphicarts.princeton.edu). A foto da página 38 é de Le Boeuf (2008). A foto da página 39 é de Isadora Duncan. A foto da página 40 é de Andy Purves. A foto da página 41 é de Vinícius Bizio, as da página 42 é de Bruna Obachowski (esquerda) e Arquivo do TEAF (direita). A foto da página 43 é de Junio Garcia. As fotos das páginas 45 e 46 (acima) são de Eugênio Barbosa. A foto da página 47 é de Tânia Farias e a da página 48 é arquivo pessoal de Cacá Sene.

ISSN 1882-7180

A revista Cavalo Louco  é uma publicação independente. Julho de 2019.

## Terra da Tribo de Atadores Ôi Nôis Aqui Traveiz

Rua Santos Dumont, 1188 - São Geraldo

CEP: 90290-240 - Porto Alegre

Rio Grande do Sul - Brasil

Fones: 51 3286.5720 - 3029.1358 - 99999.4570

[terra.oi.nois@gmail.com](mailto:terra.oi.nois@gmail.com)

[www.oi.nois.aqui.traveiz.com.br](http://www.oi.nois.aqui.traveiz.com.br)

[www.issuu.com/terra.oi.nois/docs](http://www.issuu.com/terra.oi.nois/docs)

Leitoras e leitores do Cavalo Louco vocês têm na mão a edição número dezesseis da nossa Revista de Teatro. Desde 2008 publicamos essa Revista afirmando a nossa paixão pelo teatro e acreditando no pensamento crítico como motor de transformação. Nestes tempos difíceis que estamos vivendo acreditamos que essa publicação é uma pequena vitória contra a intolerância e a mediocridade. Nosso país sucumbiu a uma grande farsa jurídica que abriu as portas para o aumento da nossa pobreza e a sombria do fascismo, para um governo de militares e milicianos que atacam os direitos trabalhistas e às liberdades democráticas e estimula a homofobia, o racismo e machismo. Para o qual arte e cultura são consideradas inimigas. Neste momento de medo, apatia e desesperança, o Ôi Nôis Aqui Traveiz enfrenta esta trágica situação com coragem e perseverança. Acreditamos na imaginação criadora como instrumento potente para enfrentar este futuro obscuro. Nos últimos meses encenamos "Meierhold", criação coletiva a partir do texto de Eduardo Pavlovski, e preparamos a performance cênico musical "Violeta Para Uma Atadora". O lançamento do Cavalo Louco se realiza no momento tão especial que é o I Laboratório Alberto com a Tribo de Atadores Ôi Nôis Aqui Traveiz, uma imersão política no nosso trabalho.

Neste número trazemos na seção Especial uma homenagem ao grande mestre do teatro brasileiro Antunes Filho no artigo **A Solidão Provada de Antunes Filho** do nosso mais assíduo colaborador Valmir Santos, jornalista e pesquisador teatral. Na seção Mapas do Teatro Contemporâneo **Quem é Gordon Craig?** traz um pouco de história e da prática desse grande encenador inglês na palavra do pesquisador Rosylene Della Costa, e na seção Críticas **Meierhold: uma celebração contra e após** no comentário do escritor Altair Martins. Como sempre o Cavalo Louco traz a história do teatro brasileiro contemporâneo nos artigos **O mundo maquinado de Grupo De Parnas Pro Ar e (Re)existências e tensões: um pouco da trajetória do Teatro Experimental de Alta Floresta**. O texto **ArtAUD-núcleos A Corporificação de/per homem(ns)-teatro** de Guilherme Conrado Pereira Rispoli faz um mergulho na magistral vivência de Artaud pelo ator Rubens Corbis em uma das mais importantes encenações do Teatro Ipanema. A situação estético-política do nosso coletivo está presente em **O Ôi Nôis Aqui Traveiz e o fazer teatral como ato político na sociedade de classes** da educadora Renata Adriana de Souza. Marta Haas e Paulo Flores, atadores da Tribo, escrevem **A imaginação criadora como resistência ao pensamento único: sobre criar coletivamente no Ôi Nôis Aqui Traveiz e Terra da Tribo 35 anos - compartilhando aprendizagem e imaginando mundos (in)possíveis**, refletindo a nossa proposta libertária e a história do nosso espaço, que neste momento passa por uma grande dificuldade para a sua manutenção. Na última página, nas palavras do bonequeiro Ubiratan Carlos Gomes, a nossa homenagem a estas duas grandes mulheres do teatro gaúcho que nos deixaram recentemente Graziela e Tânia de Castro Saraya.

Apesar de tudo continuamos. Enfrentando as ruínas do nosso país com a crença da importância da arte como processo libertador. E, como Meierhold, acreditando no favor revolucionário do nosso teatro. Quando perguntaram a Violeta Parra o que ela tinha para dizer aos novos artistas ela respondeu:

"Escreva como você gosta, use os ritmos que aparecerem, tente diferentes instrumentos, sente-se ao piano, destrua o que é linear; grite ao invés de cantar, abraço na guitarra e toque a buzina. Odeie matemática e ame redemoinhos. Criação é um pássaro sem um plano de voo, que nunca irá voar em uma linha reta."

Tribo de Atadores Ôi Nôis Aqui Traveiz

**03** A imaginação criadora como resistência  
ao pensamento único: sobre criar  
coletivamente no Ói Nós Aqui Traveis

Marta Haas

**09** ArtAUd-rußeNS  
A Corporificação de/por  
homem(ns)-teatro

Guilherme Corrado Pereira Riopoli

**15** O mundo maquinoso do Grupo De Pernas Pro Ar

Grupo De Pernas Pro Ar

**19** Terreira da Tribo 35 anos  
compartilhando aprendizagem e  
imaginando mundos (Im)Possíveis

Paulo Flores

**22** A solidão povoada de Antunes Filho

Vivian Gomes

**30** O Ói Nós Aqui Traveis e o fazer teatral como ato  
político na sociedade de classes

Renata Adriana de Souza

**34** Quem é Edward Gordon Craig?

Rossana Della Costa



**41** [Re]existências e telmosias: um pouco da trajetória  
do Teatro Experimental de Alta Floresta

Ronaldo Adriano

**44** Meierhold: uma celebração contra o agora

CRÍTICA Altair Martins

**48** Homenagem a Graziela e Tânia de Castro Saraiva

Tânia e Graziela





# A imaginação criadora como resistência ao pensamento único: sobre criar coletivamente no Ôi Nós Aqui Traveiz

Marita Haezel\*

Inicio este texto com a fala do personagem Meierhold na obra *Variações Meyerhold* de Eduardo Pavlovski, pois ele reflete a esperança que a Tribo de Atuadores Ôi Nós Aqui Traveiz deposita no teatro como forma de transformação do imaginário social. Reafirmar a potência do teatro em provocar a realidade, por meio do emblemático personagem Meierhold, foi a forma encontrada pelo grupo para falar sobre o momento subversivo em que vivemos. Momento em que pensar criticamente e criar com liberdade é quase um ato subversivo. Pretendo, então, discutir a prática de criação coletiva no Ôi Nós como um espaço de experimentação e resistência ao pensamento único, que se torna libertatório para a criação de novos imaginários sociais.

Para o grupo, criar coletivamente é uma atitude ética, de compromisso com um teatro que seja necessário no tempo e no lugar em que vivemos. A prática da criação coletiva, muito viva nos anos de 1960 e 1970, tinha o comunitário como compromisso ideológico e a revolução como uma de suas principais causas. Mesmo depois de tantas mudanças políticas, sociais e artísticas, podemos afirmar que a criação coletiva mantém um compromisso com o comunitário e a transformação social, porém ligada a uma nova forma de poetização da política. O trabalho em grupo, como uma comunidade duradora, abre caminho para a experimentação das linguagens cênicas, reivindicando o lugar do coletivo como espaço de criação e reconstrução a memória e a história a partir de estruturas mais abertas, fragmentadas, polissêmicas e liminares.

O Ôi Nós trabalha, além disso, com a ideia de autogestão, na qual não existe a figura de um diretor ou dramaturgo específico. Ao afirmar sua opção, costuma falar

*Nesse desespero eu penso e não posso deixar de pensar que o que mais me anima, o que mais gosto, o que mais me dá esperança neste mundo é esse olhar desses meninos no Congresso. Esses olhares que falando para trás me davam esperança e segurança do que meu teatro ia continuar na luta da imaginação criadora como arma da revolução e do mesmo modo que Lênin e Trotsky mudaram o imaginário social para provocar a realidade da revolução, eles e só eles iam continuar com a leitura de minhas obras e o fervor revolucionário de meu teatro.*

(PAVLOVSKI, 2008, p. 113-114).

Ans que vira a minha dança -  
Resistência in Process (2013)

Revista Cavalo Louco

03



que direção coletiva não significa que não haja direção, mas que ela é exercida por diversas pessoas, pois todos os atadores são instigados a exercer a função do olhar de fora e de organizar o material criativo. Para sintetizar essa ideia, utiliza-se a noção de ator-encenador. Ao mesmo tempo, trabalha-se tanto com uma dramaturgia construída coletivamente durante o processo, como com um texto teatral que já existe previamente e que é retrabalhado no processo.

A Tribo de Atadores, desde sua origem, é um grupo sempre aberto a novos participantes. Em cada nova montagem, fazem parte do processo de criação pessoas com experiências muito diversas. A diversidade de experiências deve-se, em primeiro lugar, ao fato de que sempre existem pessoas que participam pela primeira vez de um processo de criação no grupo. Em geral, essas pessoas são oriundas das diversas oficinas ministradas em sua sede ou em bairros periféricos da região metropolitana de Porto Alegre. A diversidade de experiências também está num plano geracional, pois sempre há pessoas muito jovens compartilhando o processo.

O fluxo de entrada e saída dos integrantes faz parte da dinâmica do grupo devido a diversos fatores, inclusive de divergência com relação ao modo e proposta de trabalho. Um dos principais fatores que levam à saída de integrantes, no entanto, é o fator econômico. Trabalhar no coletivo exige uma dedicação muito grande, de tempo e empenho, independente do retorno financeiro. Para manter-se coerente com suas ideias, o Oi Nós abriu mão de um elenco permanente e fixo. Esse grande fluxo de entrada e saída de pessoas poderia implicar em uma perda de memória e identidade, porém uma das formas encontradas para não se perder a experiência e acumular conhecimento e aprendizado é personificada na ideia do "atuador".

O termo "atuador" foi cunhado pelo Teatro Oficina na década de 1970, momento em que o grupo paulista leva ao limite a concepção de que o fenômeno teatral nasce e se concentra na coautoria entre ator e público, apropriando-se da ideia de que "não atuamos, nós somos" (SILVA, 2002, p. 125). A proposta era levar às últimas consequências a fusão entre arte e vida, rompendo barreiras entre palco e plateia,

engendrando-se um conjunto de atadores que, num jogo criativo, despido de máscara, promoveriam a comunicação e a liberdade coletiva. A coparticipação, que sempre fora entendida no teatro como um fator de apoio, passaria a ser real coautoria em ação, ou seja, atuação. O atuador seria o instigador de novos comportamentos individuais e coletivos... A vida renovada pela arte (SILVA, 2002, p. 125).

Essas ideias ganharam sua mais sensível expressão em *Gracias, Señor*, espetáculo crucial para a trajetória do Oficina. O título *Gracias, Señor* remete a uma expressão de comportamento subserviente do latino-americano subdesenvolvido diante do poder imperialista. Segundo seus criadores, deve ser encarado não como uma catarse libertária, mas como um código de redimensionamento de papéis sociais. Não mais teatro, mas te-ato; menos representação e mais ação. Vem com o intuito de sacudir o público, trazendo um trabalho que convoque os

espectadores a participarem diretamente da ação. Por um lado, o espetáculo marca a ruptura do grupo com a forma de organização empresarial; por outro, questiona as relações entre atores e espectadores – entendida como uma metáfora das relações sociais de opressão. O teatro torna-se possibilidade de ação transformadora coletiva: "Gracias, Señor foi não só uma resposta brasileira aos desafios propostos pelo Living Theatre na equação teatro e vida, como também inaugurou, no Brasil, uma forma nova de produção teatral que vai, de diferentes modos, repercutir amplamente nos procedimentos estéticos e éticos dos grupos vindouros" (RAMOS, 2006, p. 115).

No início dos anos 1980, época de retomada das grandes manifestações sociais pós-ditadura militar, o grupo Oi Nós: Aqui Trêvão torna para si o termo atuador. Inspirado pelos relatos das experiências do Living Theatre e do Teatro Oficina, o Oi Nós desenvolve e dá outras conotações a essa ideia. Para o coletivo, o atuador é a junção do artista com o

**"Trabalhar no coletivo exige uma dedicação muito grande, de tempo e empenho, independente do retorno financeiro."**



A Morte na Terra (1987)





Ensemble (1984)

ativista político, ou seja, sua atuação não se reduz à cena, mas é ampliada: é preciso adotar um posicionamento engajado socialmente e comprometer-se com a realidade que nos cerca. A partir de um posicionamento ético consigo mesmo, surge um teatro comprometido eticamente com seu público, em que o mais importante é a relação entre os seres humanos.

O projeto do Oi Nôle, portanto, não se localiza apenas na cena, mas na construção de uma nova sociedade, o que faz com que o grupo também coloque a formação do cidadão lado a lado com a formação do ator. É importante ressaltar que, desde sua origem, o grupo buscou compartilhar suas experiências e descobertas. É a vontade de ampliar seus conhecimentos pela troca com outras pessoas que dá origem à sua vertente pedagógica. A partir de 1984 – com a criação da *Terreiros da Tribo*, o centro de criação e experimentação do grupo – são mantidas diversas oficinas oferecidas gratuitamente à comunidade. Em 2000, com uma intensa produção teatral e uma vasta experiência de trabalho pedagógico na formação de novos atores, o Oi Nôle cria a *Escola de Teatro Popular*, que oferece para a cidade oficinas de iniciação teatral, pesquisa de linguagem, formação e treinamento de atores, mostra de processos pedagógicos, além de seminários e ciclos de discussão sobre as artes cênicas, consolidando a ideia de uma aprendizagem solidária. A formação que essa Escola pretende proporcionar aos seus alunos não é rigorosa apenas do ponto de vista da técnica, mas, principalmente, no

tocante à construção de uma ética, que se refere não apenas ao exercício da profissão de ator, mas ao seu papel social, que requer um comprometimento com a realidade que o cerca.

Essa preocupação, aderente aos princípios do grupo, está diretamente relacionada à postura pedagógica adotada, orientada por um preceito igualitário que visa o fortalecimento das experiências compartilhadas, o que acontece também nos espetáculos do grupo. Os oficinasandos são constantemente incentivados a construir coletivamente cenas e personagens, o que aponta para uma concepção que difere da adotada pelo senso comum em relação à arte, que se concentra na crença na figura de um gênio individual dissociado de seu contexto histórico e social de formação. Ao contrário, por meio da troca permanente de ideias e do trabalho realizado em conjunto, processos que poderiam ser individuais, como os de construção de personagens, transformam-se numa vivência coletiva de experiências partilhadas e construção conjunta de sentidos.

Nas rodas de discussão, que acontecem no final das aulas, são frequentes as trocas de ideias sobre a importância da ética no exercício do trabalho do ator e sobre sua função social, o que conduz a uma busca constante pela construção de um teatro crítico. Tal preceito conduz a escolhas que o afastam do chamado teatro comercial, voltado para *entertaining* e *entertainment*, mesmo que, para isso, muitos de seus integrantes tenham



que buscar seus meios de subsistência fora da prática do trabalho do ator. O exercício de atuação deve ser visto como um exercício de generosidade, de entrega máxima ao outro. O outro aparece, assim, como motivação primeira para a existência do ator, o que vai na direção oposta da visão do ator centrado apenas em seu desenvolvimento individual.

Formar-se ator no *Ôi Nós! Aqui Traveiz*, portanto, implica uma relação de trabalho sobre si que extrapola o fazer teatral. Implica uma atitude ética, de reconhecer a sua responsabilidade como cidadão. No âmbito pedagógico, portanto, torna-se fundamental para o grupo formar artistas-cidadãos que, a partir de sua vivência e experiência singular, saibam reconhecer essas urgências do presente e possam reinventar em cada nova situação o que significa viver e ser artista no tempo e lugar que lhes coube. Em seu programa de divulgação da Oficina Para Formação de Atores, o *Ôi Nós!* costuma citar Barba (1991), ao abordar as relações entre teatro e revolução. Essa citação, de certa forma, sintetiza aquilo que o grupo acredita sobre o potencial transformador do teatro. A possibilidade de transformar-se depende de uma relação sincera e ética consigo mesmo, e é pressuposto da sua relação com os outros.

Nosso ofício é a possibilidade de mudar a nós mesmos e desse modo mudar a sociedade. Não é preciso perguntar-se o que significa o teatro para o povo? Esta é uma pergunta demagógica e estéril. É preciso perguntar-se: o que significa o teatro para mim? A resposta, transformada em ação, sem compromissos nem precauções, será a revolução no teatro (BARBA, 1991, p. 31).

A Tribo de Atadores *Ôi Nós! Aqui Traveiz* acredita que o teatro precisa ser um momento de encontro de pessoas, um momento de muita intensidade do qual cada indivíduo sai potencializado, transformando assim a sua própria vida e a sociedade como um todo. O *Ôi Nós!* acredita que, por intermédio do teatro, podemos construir um ser humano solidário, consciente, aberto ao outro. Desde sua

origem, o grupo dissemina ideias e práticas coletivas, de autonomia e liberdade, compartilhando a experiência de convivência e laboratório teatral. Para Rosyana Trotta,

podemos concluir que as diversas instâncias de trabalho do grupo – ética, estética, pedagogia, técnica – são orientadas pelos mesmos princípios unificadores. O objetivo do processo criativo – e, também, do grande processo de constituir-se como grupo e como pessoa – reside na transformação. O método desenvolvido consiste em reunir as diferenças e colocá-las diante da necessidade de convergir. O conflito resultante é o que move, cria e transforma. (...) o *Ôi Nós! Aqui Traveiz* se baseia em um método coletivo que se exerce para além da criação de espetáculos. Enquanto busca, na cena, o teatro que se quer fazer, o grupo constrói, no dia a dia, o teatro que quer ser. Diferentemente da obra, que tem um trajeto definido e finito, o “ser coletivo” se prolonga no tempo e no espaço como subjetividade em permanente produção. Seu projeto ético-político propõe um outro modelo de sociedade, em que a participação possa dispensar a centralização (TROTTA, 2008, p. 21).

Essa é a pedagogia do coletivo, presente nas ações artísticas e pedagógicas do *Ôi Nós!*. Formar-se artista-cidadão implica um trabalho constante, seja externo ou internamente, na busca por transformação. A partir do encontro com o outro, da construção em grupo e comunidade, o processo contínuo de ação sobre si se revela formador de novas subjetividades. O processo de formação vai além do desenvolvimento de potencialidades individuais, ele se afirma como potência coletiva. Pensar coletivamente é agir em prol de um compromisso ético que se assume quando nos percebemos parte de um coletivo – seja o pequeno coletivo do grupo teatral ou o grande coletivo que representa a nossa sociedade – talvez seja o principal ensinamento da criação coletiva, tal como colocada em prática pela Tribo. O compromisso com o coletivo, no qual

**“A partir de um posicionamento ético consigo mesmo, surge um teatro comprometido eticamente com seu público, em que o mais importante é a relação entre os seres humanos.”**



Costume – A Tribo de Atadores, Augusto Boal (2016)





existe uma diversidade de experiências e saberes, estimula o pensamento crítico e resiste ao pensamento único e homogêneo.

A noção de pensamento único que trago aqui remonta a discussão iniciada por Ignacio Ramonet, com a publicação do texto intitulado *La pensée unique*, no jornal *Le monde Diplomatique*, em 1995. Ramonet descreve o pensamento único como uma espécie de prisão, que suprime a liberdade de pensamento.

Nas democracias atuais, cada vez mais cidadãos livres se sentem aprisionados, presos por um tipo de doutrina envolvente que, insensivelmente paralisa todos os espíritos rebeldes, inibindo-os, perturbando-os, paralisando-os e acabando por suprimi-los. Depois da queda do muro de Berlim, a derrocada dos regimes comunistas e a desmoralização do socialismo, a arrogância, a soberba e a insolência deste novo Evangelho atingiu um tal nível que pode-se, sem exagero, qualificar este furor ideológico de moderno dogmatismo. O que é o pensamento único? Tradução em termos ideológicos com pretensão universal das vantagens de um conjunto de forças econômicas, estas, em particular, do capital Internacional (RAMONET, 1995, p. 2).

**“Ao ser perguntado sobre a função do teatro, Müller retoma a expressão “teatro como laboratório para a fantasia social”, utilizada pelo filósofo Wolfgang Heise.”**

O pensamento único, portanto, é uma visão social, uma ideologia, que se pretende exclusiva, natural, inquestionável. Para aqueles que sustentam o pensamento único, esse não é apenas um modo de ver a realidade, mas o único modo sensato de vê-la. Seu modelo seria amparado por um saber privilegiado e superior, por isso desqualifica todos os outros saberes. Embora esse pensamento com pretensão universal seja mais visível nos meios de comunicação de massa e suas consequências se expressem principalmente no campo econômico e social, não se restringe a esses campos. O discurso do pensamento único, com sua pretensa superioridade, leva a aceitar determinados valores sem questioná-los, sem tensioná-los diante de valores e posições alternativas. O pensamento único, portanto, condena todo pensamento crítico e divergente.

Delineada a noção de pensamento único, fica evidente que a prática de criação coletiva no grupo *Ôi Nôis Aqui Trevez*, bem como seus pressupostos, contrapõe-se diretamente a ele. Ao invés de postular saberes privilegiados, o grupo aposta na diversidade de perspectivas. Ao invés de tratar determinados valores como naturais, questiona-se os mecanismos que perpetuam e naturalizam esses valores. Ao invés de significados pré-fixados, a criação constante de novos sentidos. Pensar e agir num coletivo crítico e crítico pressupõe resistir ao pensamento único. Pressupõe justamente a divergência, a multiplicidade, a pluralidade, a heterogeneidade. Nesse coletivo, portanto, a diferença não só é bem-vinda, ela é condição para o próprio fazer coletivo.

Diversas vezes, durante o trabalho que realizo como oficinaira do *Ôi Nôis*, me deparei com variantes da seguinte afirmação: “se assistir a um espetáculo de teatro pode te mover, pode ser um momento de mobilização para pensar e refletir sobre várias questões, fazer teatro, vivenciar o ato teatral pode ser um elemento muito mais transformador”. Para dar conta dessa ideia, de que o teatro pode ser mobilizador e transformador, pode gerar novos saberes e novos processos de subjetivação, a *Trova de Atadores* se aproximou de uma expressão problematizada por Heiner Müller. Ao ser perguntado sobre a função do teatro, Müller retoma a expressão “teatro como laboratório para a fantasia social” (apud KOUDELA, 2003, p. 107), utilizada pelo filósofo Wolfgang Heise. O dramaturgo alemão lembra que na sociedade industrial moderna há uma tendência para reprimir a fantasia, instrumentalizá-la, sufocá-la. E afirma “eu acredito, tão modesto quanto isso possa soar, que a principal função política da arte é mobilizar a fantasia” (apud KOUDELA, 2003, p. 107).



Müller retoma Bertolt Brecht, que formulava esse anseio da seguinte maneira: "dar ao espectador, no teatro, a possibilidade de criar imagens opostas ou acontecimentos opostos" (apud KOUDELA, 2003, p. 107). Isso significa, por exemplo, que se um espectador ouve um diálogo, esse deve acontecer de tal forma que o espectador possa imaginar um outro diálogo que teria sido possível ou desejável. Entrar no laboratório da fantasia ou imaginação social significa colocar-se nesse terreno movediço, no qual não há certezas, no qual nossas percepções habituais são questionadas, em que exploramos nós mesmos, o outro e o mundo que nos circunda como algo a ser experimentado, como um conjunto de possibilidades alternativas. O teatro pode proporcionar a uma comunidade uma oportunidade de encontro com o outro e de reflexão.

Essa reflexão, no entanto, não funciona simplesmente como um espelho que devolve uma imagem estática, ela funciona como uma ferramenta que, pelo poder da imaginação, dá forma às percepções e anseios dessa comunidade. É um espaço no qual é possível projetar ou modelar imagens alternativas para iniciar um trabalho de transformação da realidade, rechaçando ou reafirmando aquilo que se projeta. Transformar a realidade no terreno da ficção é a possibilidade de desafiar, transgredir, subverter e resistir ao estado de coisas atual, tomando visíveis suas fissuras. O teatro como laboratório para a imaginação social permite desestabilizar, tensionar, interrogar criticamente. O teatro como laboratório para a fantasia social busca afirmar a diferença e resistir à cultura e ao pensamento hegemônicos, criando novos saberes, construindo novas imagens e novos relatos sobre si, sobre os outros e sobre a comunidade em

que se vive.

O olhar dos jovens que ouvem o personagem Meierhold no Congresso – e têm a coragem de virar a cabeça para lhe ver falar sobre a imaginação criadora e o fervor revolucionário do teatro – é o gesto de ousadia que nos anima e dá esperança. O Oi Nós Aqui Travelz, com sua proposta estética, ética, política e pedagógica de criação coletiva, aposta na juventude que ousa divergir do pensamento único e hegemônico, que ousa criar. Embora o momento seja asfixiante, a imaginação e o teatro continuam inventando novos mundos.

**Marta Viana** é atriz do Oi Nós Aqui Travelz e doutoranda no PPGEU da UFPA.

#### BIBLIOGRAFIA

- BARBA, Eugenio. **Além das Vozes Silenciosas**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1991.
- KOUDELA, Ingrid D. (org). **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PAVLOVSKY, Eduardo. Variações Meyerhold (primeira versão). In: CLEINMAN, Beth (Org.). **O teatro de Eduardo Pavlovsky**. Rio de Janeiro: O Solar das Metamorfoses, 2008, p. 105-113.
- RAMONET, Ignacio. (1995). **La pensée unique**. Tradução de Jaerson Lucas Bazzera, *maio/2011*. Disponível em <<http://teatrolabio.blogspot.pt/1443964.html>>
- RAMOS, Luiz Fernando. Trajetórias alternativas do teatro nos anos 70: coincidências, sincronias e parentescos. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Luminuras, p. 111-115, 2005.
- SILVA, Armando Sérgio da. **J. Ginzburg: diálogos sobre teatro**. São Paulo: Edusp, 2002.
- TROTTA, Rosyana. O Coletivo para além do Living Theatre. **Cavalo Louco Revista de Teatro**. Porto Alegre, n. 4, p. 15-21, 2006.



Media Waze (2010)







Fundação de Cultura  
de Maputo, Instituto de Su-

apresenta

**"ARTAUD"**  
com o consagrado ator  
**RUBENS CORRÊA**

01.19.85 34

**● 白濁**

1999

A complexidade que permeia a vida-obra do poeta maranhense já ganhou muitos corpos pelo mundo, principalmente no universo das artes cênicas. No Brasil, uma montagem em especial marcou a memória de muitos espectadores, de modo a compor o repertório das peças deixadas por um dos maiores nomes do teatro brasileiro: Rubens Corrêa. O espetáculo *Anteclô*, de 1966, feito pelo Teatro Ipanema, com direção de Ivan de Albuquerque e atuação solo de Rubens, apresentado no palco desse teatro teve repercussão a nível mundial. Este fato se dá justamente devido a esta a generalidade do trabalho artístico do ator advindo de terras pantaneiras que conseguiu mais que compreender ele foi capaz, principalmente

O corpo Rubens-Artaud se funde(m) na obra do ipanema, cujo título leva o nome do lestrólogo francês, acrescentado por um ponto de exclamação no final, a sugerir – dentre outras tantas leituras possíveis – um grito que clama e/ou chama pelo teórico Artaud! Através deste grito abafado, Rubens Corrêa preenche( se) com o corpo-voz-espírito do arquétipo artaudiano e fim de delirarem juntos convidando-nos a embarcar em seus devaneios na experiência de (re)ver este mito (re)conhecido por Antonin Artaud.

Portanto Rubens, que está completamente influenciado pelos pensamentos atonais-vitais artaudianos (involto em seu processo criativo o estado mais profundo e íntimo de si), quer/natureza "se vida" - conforme "relatos manifestados em seu desejo de criação" - e, acima de tudo, em cena. Desdobra-se em múltiplos "eu's" rasga-se, despedaça-se à la Van Gogh, inteiramente diante de si mesmo e do outro, e, assim, (re)conhece-se, conjuntamente ao público, como seres pertencentes à mesma espécie: espelhos, abdicção (ou mesmo exposição) de órgãos, visceras e nervos. Revertendo a lógica do homem em sociedade, Rubens busca refúgio na própria loucura (do mundo) e/ou dentro da lucidez (de si) - uma decisão cruel. É o estado de intensificação do ser/alor/loucura neste seu percurso para (se) encontrar (com) o arquétipo artaudiano. Nas palavras do mestre, "o estado do pastifeiro que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estímulos de um mal absoluto e quase abstrato" e idêntico ao





estado do ator integralmente penetrado e transformado por seus sentimentos sem nenhum proveito para a realidade" (ARTAUD, 2006, p. 20).

O teatro é  
uma atividade  
através da  
qual só  
resta ao  
Ator  
mergulhar  
na  
morte e  
viver  
(CORREIA DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 9)

#### O que se testemunha: o (não só) registro da mesa cirúrgica

De início, no vídeo-ensaio do Ipanema, dirigido pelo cineasta Gilberto Gouma, ouve-se uma narração em off no idioma oficial do autor do *Teatro da Crueldade* que nos contextualiza acerca das origens do pensador localizando-nos na relação com o espaço geográfico e apresentando-nos uma primeira ideia do *problema* que o pensamento de Artaud representa para a cultura ocidental. Os chiados, típicos de gravações mais antigas, remete-nos à transmissão radiofônica de *Pour Enfin Avec le Jugement de Dieu* (Para Acabar com o Julgamento de Deus) escrita e realizada pelo próprio Artaud, com vozes adicionais de Roger Blin, Maria Cassée e Paule Thévenin. Entretanto, não é somente para termos acesso a um inicial panorama dos pensamentos artísticos-vilais artaudianos

Em uma coletânea sobre quatro olhares que se direcionam para a vida-obra de Artaud, organizado por Marco Lucchesi (1989), encontra-se o caderno de anotações de Rubens.

<sup>2</sup> A obra trata, em suma, de um aperto de contas entre o poeta e Deus.



que a voz se faz presente. Mais que isso, ela é um ritual que nos desperta a lembrança de que o autor está vivo, uma vez que ele é parte intrínseca da história do teatro mundial e, consequentemente, as teorias por ele postuladas mantêm-se vivas. Trata-se do rito de (re)representação do mito (a qual nos convida à reflexão Beatriz de Araújo Brito (2001), atriz do grupo Ôi Nós Aqui Trêvez.

Uma câmera em primeira pessoa irá abrir a porta que, por sua vez, nos levará ao contato direto com o certaz que traz a expressão antaudiana a respeito d'os numeráveis estados do ser. Nise da Silveira, importante médica que modificou os caminhos da psiquiatria no mundo, supõe que o ensaísta a partir dela

Se aterra a certos acontecimentos terríveis que podem ocorrer na profundidade da psique avassalando o ser por inteiro. Descarnamentos da direção lógica do pensar, desmembramentos e metamorfoses do corpo, perda dos limites da própria personalidade, estreitamentos angustiantes ou ampliações espantosas do espaço, caos, vazio, e muitas mais condições subjetivamente vividas (no campo do inconsciente) (SILVEIRA, in LUCCHESI, 1989 p.9).

Ela ainda nos conta que não existem palavras nitidas que permitam a clareza desta expressão, portanto utiliza-se de tais metáforas, no sentido de compreender estas variadas estados (cada vez mais perigosos) próprios da natureza humana pregados por Artaud como "estados múltiplos de desmembramento do ser" (ibidem, p. 10). À luz dessa epifania, o espectador tem dimensão do que está por vir, uma vez que Rubens é esse ator que se desmembra/enlouquece diante/junto do/com o espectador. Desse corpo-a-corpo causado pelo processo esquizofrênico, que se testemunhará, o intérprete se encontra em um violento processo de dissociação Rubens-Artaud.

A mesma câmera irá continuar sua peregrinação até o porão do Ipanema, a fim de (re)vivermos (com) Artaud. Momentos depois, sentado na arquibancada está o ator

Rubens Corêa. Como se ocupasse o lugar de público, ele narra de maneira brechtiana: "Eu assisto Antonin Artaud? A partir de então, Rubens é Artaud".

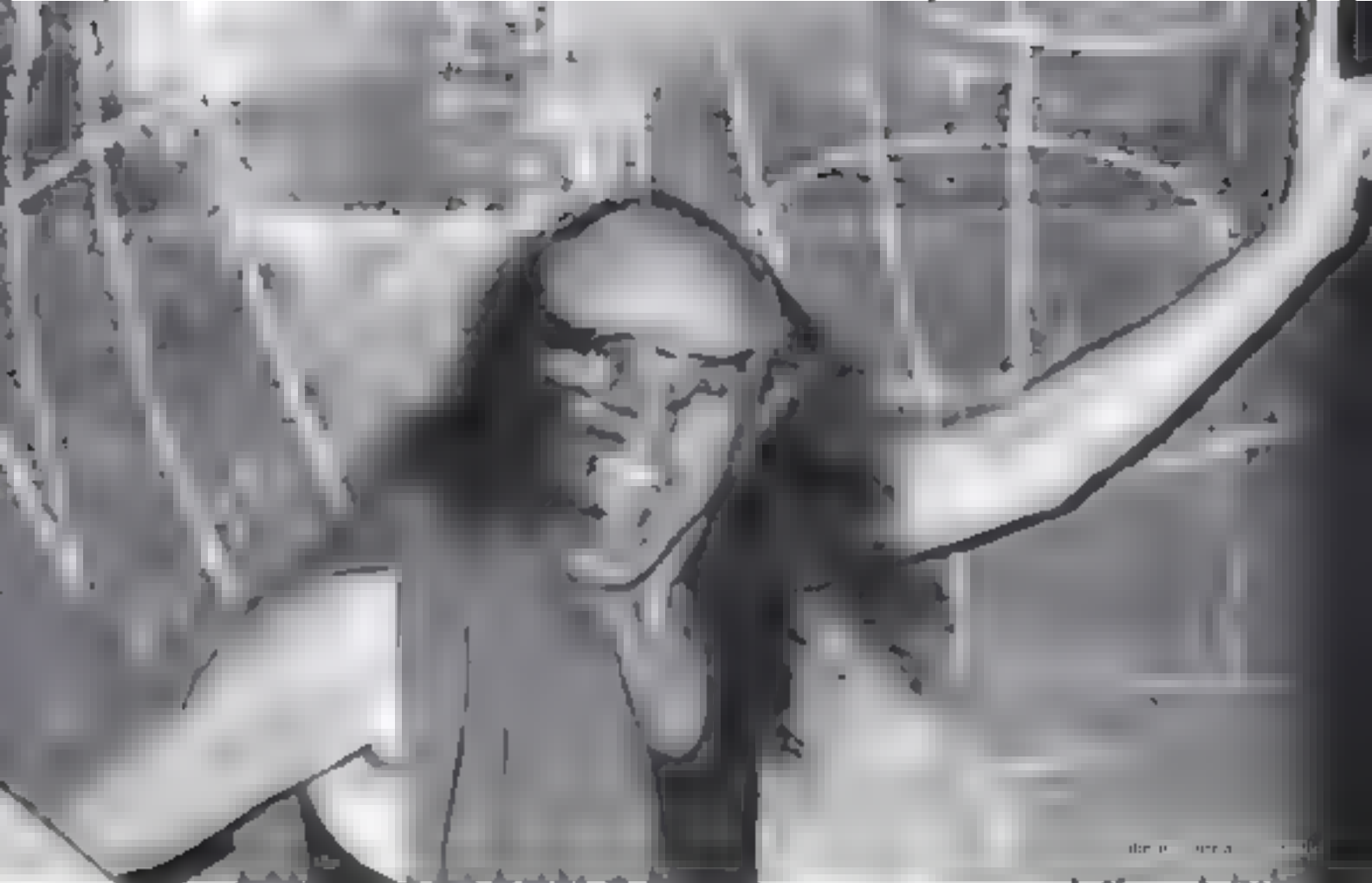
Uma situação dramática antaudiana só acontece a partir da união entre a crítica balneia, a movimentação uterina, mais forte do ator ao deixar as palavras, e ainda pela clara referência histeroclínica. Assim, a figura, em forma de parte, celebra o espaço da cena escénica por um pedaço de tecido vermelho, onde, gradualmente, revela partes de todo (parte, boca, olhos), como pedaços descolados que se juntam aos pontos, olhos fixos e bem abertos. Antes mesmo de entrar completamente o tecido, parciais e o olhar ao longo do ator, a revelar a fragilidade das questões existenciais que o envolve, toda a linguagem louca, correta que começa do arquétipo Artaud. Como se nascera naquele momento, é possível sentir o ator já em estado de transe. Segundo Gláucia Campos (2018), este é um fenômeno comum da experiência humana e deve ser entendido enquanto uma forma particular de consciência alterada. Para além disso, é possível identificar os *estados múltiplos do ser* em diversos níveis, como no caso de Rubens neste espetáculo. Ele é o próprio ritual.

Quanto, finalmente, volta por dentro o texto, incluindo-o, assim como nos mostra os cabelos compridos amarrados, Rubens se organiza na relação espaço-temporal corpo-mente-espírito. É o ritual de aquecimento do ator que se dá conjuntamente com a prática, pois é necessário a todo filme processo semelhante de preparação/organização. Trabalho de abstrair dos pores para a experiência de trans – finalmente vivida. Afinal, Rubens busca inquietar a quem assiste, de forma a levar os espectadores ao encontro de sua própria insanabilidade, como um rito de rever o mundo, o social e a vida – um diálogo com a interpretação crítica-existencial proposta por Salas (2004).

Assim, o fenômeno ritual permanece porque o tempo do espetáculo – compreendido em sua plenitude – está em absoluto encontro com o texto, especificamente testemunhando, e superando todo o estado de espírito do arquétipo antaudiano, desde os primeiros sinais de ator.



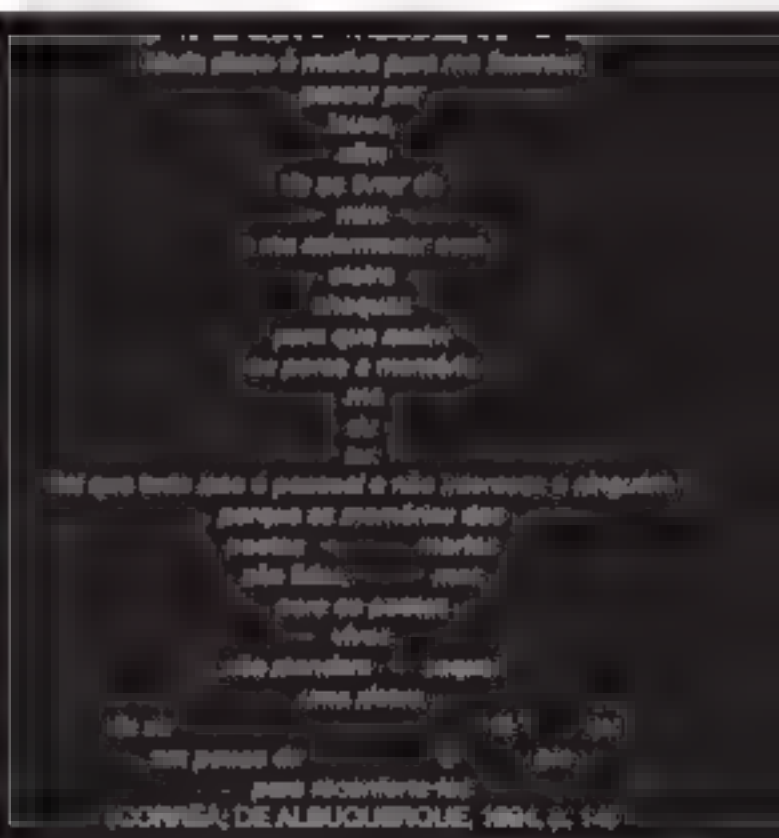
"À luz dessa epifania, o espectador tem dimensão do que está por vir, uma vez que Rubens é esse ator que se desmembra/enlouquece diante/junto do/com o espectador."



profetizada como uma criação sob a imagem do santo Artaud, que vem a se humanizar aos poucos. E neste percurso em que se torna (e se apresenta) demasiadamente humano, através de uma desmedida, Artaud/Rubens se encontra, igualmente, com a potência do seu(s) próprio(s) Inconsciente(s). À medida que assistimos o vídeo-ensaio e compartilhamos com o ator deste momento de intenso processo dessacrativo – de Rubens, de Artaud, de humanidade –, acompanhamos, consequentemente, aquela figura se deparar cruelmente com as guerras internas dos afetos. Ela/ele se enfrenta, envolve-se neles/com eles, de modo a trazer à luz, ceticamente a todo instante, os inumeráveis estados do ser (cada vez mais perigosos) artaudiano.

Nota-se transições recorrentes por parte do intérprete entre os estados aparentemente alucinatórios para os supostos momentos de extrema lucidez. O espectador se confunde diante dos espaços de tempo em que se pode perceber clara mente um e outro: isto é, Rubens mostrar-nos em ações únicas a desrazão – loucura e razão – de modo a lembrar à loucura que ela é parte intrínseca do seu oposto, a razão. É a crise da razão que conversa consigo mesma, como bem explica Foucault (2017). Assim, já que somos sujeitos pertencentes/ frutos à/ de uma sociedade louca e doente, onde nos viciamos com a lógica cotidiana que está posta e, ainda, a priori, somos irremediavelmente considerados indivíduos sadios – ou seja, que não apresentam sintomas psicopatológicos, mas que são convidados a adentrar no delírio do artista – é possível testemunhar situações que seriam consideradas lucidas em meio àquelas que são julgadas pela sociedade como loucas

e vice-versa. Ou seja, Rubens dá corpo ao pensamento artaudiano, de forma a confirmar a existência desta fábrica de produção da loucura, intitulada de sociedade.





O espetáculo ainda investe em cenas que trazem a magia acreditada pelo pensador francês, a relação do teatro com o sagrado, o período de internamento do artista, os pensamentos sobre a medicina ocidental e os profissionais da saúde (inteiramente desprezados por ele), de modo que Rubens consegue provocar com seus gestos uma espécie de feitiço a cada segundo desta experiência cênica. Ao mesmo tempo, utilizando-se do recurso metalinguístico, apresenta-nos a crueldade do teatro-vida (de Artaud).

Por fim, Rubens dá voz à loucura sensata/sensível/corpo/sujeito-pensamento artaudiano/a (ou a lucidez da loucura, como discurso brilhantemente com frequência o ator nas entrevistas), pois revela em meio aos gritos, o debater-se no chão, e os delírios, a verdade do homem – a representação de si através da própria deslocação em relação a uma sociedade louca e falida que se apresenta ainda hoje em pleno século XX. A obra *Artaud!* é, portanto, a concretização das manifestações (do) inconsciente/s humano(s), do ser humano em sua essência e verdade poética, do massacre da sociedade sobre o outro e, sobretudo, de si. É a loucura lucida personificada no corpo e na alma do monstro Rubens Corrêa.

Não é  
teatro.  
É  
realidade  
sem  
pronta  
em  
como  
vi  
que mudou  
muito a  
minha vida.  
num  
caminho  
sem vol  
ta.  
O modelo  
de  
mento  
época era  
mas, para mim,  
é  
o Cristo  
Negro

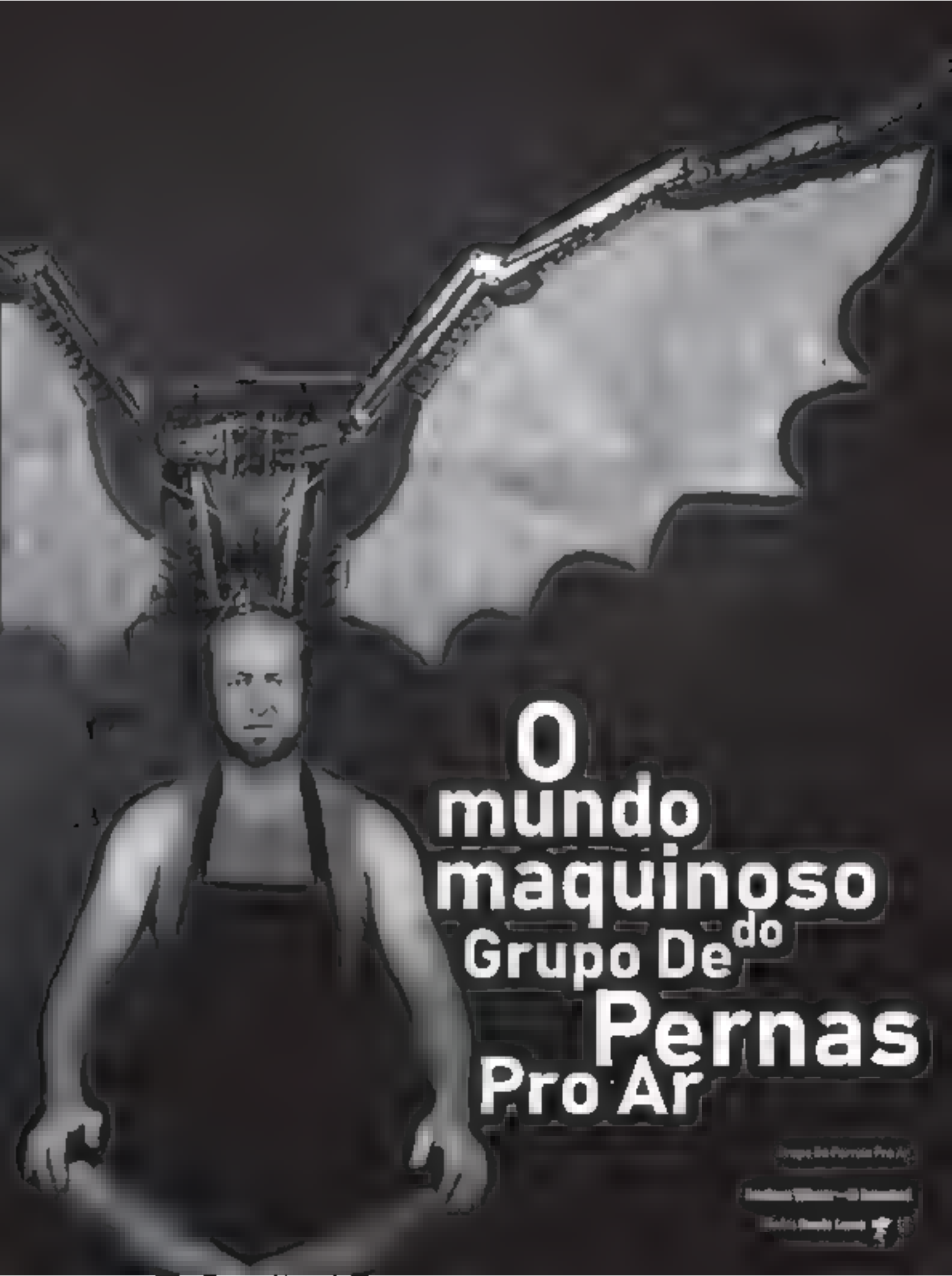
(CORRÊA, 1998)



\* Guilherme Corrêa Pereira Rispelli é artista e professor de teatro. É graduado em Teatro (Licenciatura) e mestre em Artes Cênicas pela UFRJ. Membro da Cia. Teatro Contraste, Tumbler (2016 – atualmente) e Grupo Stendhal (2017 – atualmente).

## REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Um Vídeo-Ensaio*. Direção de vídeo: Guilherme Corrêa. Direção cênica: Ivan de Albuquerque. Apresentação: Rubens Corrêa. Rio de Janeiro: Numa pessoal, 1998.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Tradução de Teatro Caeiro. Companhia de Tradução de Marina Stokel. São Paulo: Marina Fontes, 2008.
- BRITO, Beatriz de Araújo. *O Inconsciente no Processo Criativo do Ator – Por uma Cena dos Sentidos (a experiência da criação coletiva)*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – Artes Cênicas.
- CAMPQ, Shalini. *A Arte do Ator e a Performance: Os Estratos Alterados de Consolidação (ABC) nas suas inter-relações com o Teatro*. In: BRODANI, João Aguiar (Org). *Grafotextos: Estratos Alterados de Consolidação – Teatro, Mídia, Ritual*. São Paulo: Gênesis, 2016.
- CORRÊA, Rubens; DE ALBUQUERQUE, Ivan. *Artaud! Olegem de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque*. Maracá: Fundação Casa do Penedo/BERGASA, 1994.
- FELICQ, Vera Lúcia B. *A Presença da Loucura em Artaud*. São Paulo: Perspectiva – FAPESP, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura: na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- GALLIE, Neil Gunga. *Sentidos: uma instauração Cênica, Processos Criativos a partir da Poética de Antonin Artaud*. 2004. 200 e 1 Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Teatro, Escola de Dança.
- SILVEIRA, Nise da. *Um Homem em Busca de seu Mito*. Rio de Janeiro: Numa, 1998.



# O mundo maquinoso Grupo De<sup>do</sup> Pernas Pro Ar

Grupo De Pernas Pro Ar

Industria Química - 30 Indústrias

Indústria Química Ltda







**"As máquinas  
apresentam um material  
riquíssimo sobre as  
memórias dos objetos e  
as memórias que  
guardamos."**

As máquinas sempre despertaram o fascínio da humanidade. Luciana Weyer construiu desde menina e muita engenhoso com habilidades múltiplas, criou e desenvolvendo engenhos e habilidades, envolvendo a sua profissão com o universo das fontes, fontes, fontes e engenhos, trazendo para o grupo e para a obra a máquina como personagem principal de suas obras teatrais.

Partiu do livro aparentemente simples dentro do teatro de animação, um livro sem teoria, que nasce, vive e sobrevive de sua própria prática. Exibe com muita habilidade um teatro popular, no qual a parte poética de algo tão bruto, criando uma dramaturgia própria que parte das histórias que estes objetos fazem, suas memórias do passado, seu presente de futuro, suas transformações e funcionalidades, tornando as transformações que sofrem nas mãos de Luciana Weyer, então, uma nova chance de falar o que não foi dito, ou o que é ainda necessário.

Os objetos carrega energia, são vividos e expressam ideias. Esta é a forma da expressão que queramos aprofundar com o teatro máquina, linguagem que requer abstração, tanto em maior descrição da construção, manutenção, pesquisa e aprendizagem de técnicas técnicas de teatro. Aqui aprendemos a olhar, sentir, falar, marcar e criar criando uma dramaturgia popular para este mundo máquina.

#### A última invenção

Montamos o grupo de estudos do projeto previsto com apoio da Fundação Itaú Cultural, onde serão sendo inventadas máquinas de sons e descobertas suas dramaturgas. Complementando, o projeto está sendo documentado em vídeos, disponíveis no YouTube, com todo o processo de construção. As máquinas apresentam um material riquíssimo sobre as memórias dos objetos e as memórias que guardamos.

Estas máquinas, desenhadas de sua própria origem parcerias, são extremamente esquisitas. São livres para experimentar outras possibilidades longe da carga excessiva de trabalho para que foram criadas. E agora, elas carecem de uma intervenção ou seja, inventar, inventar, inventar? A ideia é criar algo novo, máquinas de sons com potência para falar e ser falado, processo de inventação e descoberta que sempre se encontra com seres humanos e humanos e vi, a partir das transformações e interações, aumentando sua potência ali que seja uma possibilidade de invenção, um processo vivo que não se completa quando é outro também inventar? (WEYER)

O grupo está desenvolvendo que em sua própria prática, especificações na construção da dramaturgia, onde apenas o teatro não dá conta de potencializar as múltiplas experimentações e formas de expressão desse fazer teatro. A partir do material de material, desenvolvido pelo coletivo, aspectos dramáticos começam a ser desenvolvidos. "Quando os materiais chegam aqui ao inventário, encontramos coisas que há muito tempo estão guardadas e esquecidas, em arquivos e em nossas cabeças. Lançamos a ideia de modificação das histórias, sem nos preocupar com teorias, definições, técnicas, tempo histórico e etc. O novo teatro é alimentado pelo sonho, imaginação, livres que estamos sendo, separando e filmes que tentamos, encontramos, observações de outras criadoras e principalmente, pelas emoções produzidas a cada nova descoberta. Esta criação que vai acontecer é uma forma bem inventiva de criar e desenvolver uma dramaturgia." (WEYER)

O processo de criação está gerando máquinas de cena livremente criadas pela curiosidade, com novas funções absurdas, explorando a mecânica do movimento, o resultado sonoro e a mistura com as novas tecnologias transformando algo tão bruto em pura poesia, fantasia e ilusão. Máquina de voar, Mão Mecânica, Vestido Dançante, Dedatejo (inspirado nos Realejos), Máquina de Sapateado, Máquina de Lembranças, Máquina de Recordar, Semeador de Sonhos, Cadeira de Carinhos e Cabeça Falante com Coração e Cerebro são alguns exemplos do que vem compondo a dramaturgia do espetáculo.

#### **Quem sobrevive – sobrevive sobrevivendo**

O exemplo da maquinaria de cena, com mais de uma tonelada vem do espetáculo "Automaxine" que fala sobre uma questão pertinente a todos os tempos "a arte da sobrevivência". Um universo sobre rodas para um só homem, uma máquina gigante com 8 metros de altura e 7 de comprimento. O aparato cênico invade ruas e praças, move engenhocas, bonecos autômatos, música e um corpo. Por esses caminhos se apresenta o mundo do Duque Hosan g, portátil, pessoal e impenetrável. É como se ele tivesse optado por levar o universo junto a si, construído a partir de seus múltiplos aspectos, os quais concretamente ganham vida. Seus pensamentos, as músicas que executa e seu DNA se confundem com a nave. O tempo é deslizando e incerto. Resgando o espaço urbano, sua procura é surpreendente. O estranho o acompanha e transforma tudo que está à sua volta. Pronto a máquina, criada e vida, inicia-se a viagem.

#### **Mix – Extraordinárias diferenças, várias igualdades**

O grupo se aventurou a propor ao público um "other" aumentado/agigantado sobre nossas mais puras relações, através de uma dramaturgia para bonecos gigantes, livremente inspirados nas obras do artista plástico espanhol Joan Miró. É por meio das brincadeiras infantis que esse estranho mundo se revela: os bonecos representam formas da vida escuras com capacidade de mostrar a realidade de maneira simples e simbólica. Com as sutilezas e contrastes de cada personagem, construídos com mecanismos e traquinças que surpreendem quando o boneco chora, cai ou pida. Sugere as diferenças com leveza, cor, luz e poesia em situações tão puras e cotidianas, embaladas por uma trilha sensível que nos aproxima, nos faz voltar a ser criança ou simplesmente traz um colorido à vida.

#### **O Lançador de Foguetes**

Espectáculo cheio de traquinças improváveis que mistura a experiência científica com arte. Personagem excêntrico e virtuoso procura o lugar ideal, onde converge o espaço físico e a energia do público, elementos essenciais para a excelência da sua experiência. Deslocando-se com destreza pela rua usando seu incipit recheado de elementos cênicos, utiliza os mabares circenses e as engenhocas traquinças astrológicas para medir as distâncias, calcular o vento e sentir as energias. Busca parceiros para esta jornada, computa todas as informações e lança seus foguetes deuses ao ar. Atenção: nem sempre as medições, coordenadas insufladas em função das correntes marítimas

ventais hexagonais, somadas à ação gravitacional do planeta em mudança e à energia materializada do pensamento proporcionam um lançamento com excelência.

#### **Sobre o grupo:**

O Grupo de Teatro De Pernas Pro Ar possui trabalho continuado em artes cênicas desde 1988. Cria seus espetáculos no seu ateliê batizado de Inventano na cidade de Pernambuco.

Seus espetáculos propõem uma forma peculiar de se comunicar com o espaço urbano e com o público. Vem construindo uma linguagem própria, que borra as fronteiras de arte, fazendo uma compilação entre o trabalho do Ator o teatro de animação, o circo, a música e as artes visuais, num processo que se caracterizou pela forma simples, simbólica e poética de se comunicar. Conquistou vários prêmios e tem circulado pelos principais festivais de teatro e circo, em 2015 circulou em 24 estados do Brasil com o Psico giratório. Soco.

As marcas fundamentais do grupo vêm pela opção ao espaço da rua, com grandes cenografias e maquinarias de cena, engenhosas, engenhadas de engenhocas, figurinos excêntricos, instrumentos musicais e bonecos com mecanismos de manipulação variados, associados ao trabalho multifacetado do ator, provocando uma dramaturgia curiosa, na maioria das vezes os espetáculos sem fala, propondo experimentos instigantes.

Luciano Wieser é diretor e cofundador junto com Raquel Durigon bonequeira, diretora e criadora do espetáculo Mix e responsável pela produção do grupo, figurinos e maquiagem. Colaboradores de vida e de trabalho, trouxeram para o grupo a estrutura familiar, muito comum nas famílias circenses e bonequeiras onde passam o amor às artes às novas gerações, e aprendem juntos a amar este ofício e fazer dele o nosso objetivo de vida.

**"O aparato cênico invade ruas e praças, move engenhocas, bonecos autômatos, música e um corpo."**





Os filhos: Tzai Wieser, fez parte intensamente do grupo atuando, e agora está fora do país e dedica-se ao grupo auxiliando nos assuntos de informática, redes e eletrônica. Já Tayhi Wieser, atua como bonequeiro, é responsável pela criação e manipulação das tecnologias digitais, audiovisual, design e auxilia na construção.

Em busca sonhos em comum para realizar propostas de trabalho, o grupo conta com uma rede de artistas e colaboradores como Jackson Zambelli na direção e dramaturgia da Automakina.

Artistas Bonequeiros: Jonatan Borges, Denisson Gargione, Gabriel Gonçalves e Lauren Hartz.

A música tem um papel determinante nos espetáculos, tanto na construção de instrumentos como na parceria com Zambelli, Cláudio Veiga e Sérgio Olivé na construção da trilha.

O grupo também realiza a mais de 15 anos o espetáculo temático de Natal, com parceiros de Cláudio Veiga e Philippe Philippean.

Reconhecemos na bagagem do grupo as influências do teatro gaúcho, como os festivais de Bonecos de Canele, bem como as oficinas e espetáculos inspiradores do Grupo Olé Nois Aqui Traveiz.

O Os Pernaas Pro Ar procura manter a maioria de seus espetáculos em repertório, possui um acervo de cenários móvel e mais de 50 bonecos, valorizando a sua produção artística, sendo referência e memória da cidade de Curitiba.

Realizamos o nosso compromisso de pensar a rua como espaço fundamental para as artes, bem como a necessidade de estabelecer diálogos para a construção de políticas públicas para as artes públicas. pois a rua é espaço rico, livre, urbano de vivências e carências a ser desbravadas, espaço de lutas para que sobreviva os sonhos, os encontros com a arte e os respiros da nossa jornada.

## Histórias que nos marcam

Entre tantas histórias que vivamos, queremos compartilhar uma em especial: foi em Buquê, no agreste de Pernambuco um solo semiárido com escassez de água e de tantas outras coisas, numa rua com calçamento de pedra, esgoto a céu aberto, onde crianças com as latas penduradas nos ombros se enfileiravam para pegar água na escola da vila, único lugar onde existe um reservatório. Ali, pela primeira vez chega um espetáculo de teatro, algo a se somar nesta paisagem forte, verdadeira e solida, mas extremamente receptiva e alegre. É neste cenário que chega o Lançador de Foguetes, irreverente e sem uma palavra, vem entre as casas. Mais de 300 crianças ao saírem da escola se deparam com algo inesperado: não tinham visto nem ouvido nada, mas vão se misturando gritando e rindo, entre olhares curiosos e conversas todos vão querendo estar mais perto dentro do espetáculo numa grande festa - o menino montado no burro assiste a tudo, bocas abertas e adultos ao longe espiando pelas portas entre abertas. No meio da apresentação algo inusitado acontece e a chuva que vem abrandar um calor de quase 40 graus, as crianças começam a gritar ainda mais: o Lançador com um nó na garganta, resolve continuar até o fim, a chuva como chegou foi embora num piscar de olhos e o sol voltou a reinar. O Lançador com seu início conduz todos a uma jornada para lançar foguetes/ideias ao ar. Entre as muitas frases que sucederam no final do espetáculo, estas não saem da nossa cabeça: a de uma menina de 6 anos, que me abraçou no final e disse: "Obrigado por você ter chegado até aqui" e outra de um menino que gritando disse: "Você é o homem da chuva! Você é o homem da chuva!" São tantas rodas, milhares de olhares nas ruas e praças deste Brasil, referências e novas culturas se misturaram com o nosso fazer num constante devir. Então onde o teatro chega, sonhos e possibilidades acontecem, isto muda a vida das pessoas? O que sabemos ao certo é que ele muda a gente, o nosso olhar e nossa vida.

Grupo de Teatro Os Pernaas Pro Ar / Canele / Rê  
[www.ospernaasproar.com.br](http://www.ospernaasproar.com.br)



# Terreira da Tribo 35 anos

Compartilhando aprendizagem e imaginando mundos (Im)Possíveis



A Terreira da Tribo de Artes e Ofícios (TTO) Não Arte Traveu é um centro cultural criado em 1984 em Porto Alegre. Há dez anos localizada na rua Santos Dumont 1186, no bairro São Geraldo a Terreira da Tribo abrigou desde a sua origem diversas manifestações culturais como espetáculos de teatro, shows musicais, ciclos de filmes e vídeos, seminários, debates, performances, celebrações, além de oportunizar às pessoas em geral o contato com o fazer teatral. Reconhecida hoje como Ponto de Cultura a Terreira é um dos principais centros de investigação cênica do país e se constituiu como Escola de Teatro Popular, referência nacional na aprendizagem do teatro.

Depois de todos esses anos de uma trajetória marcada pela ousadia e ruptura em defesa da democracia,

na luta pela liberdade e da justiça social a Terreira da Tribo está ameaçada de fechar suas portas. Desde o golpe de 2016 vivemos um tempo de retrocessos sociais, no qual o ódio e a violência se propagam. Como não poderia ser diferente, o Ministério da Cultura foi extinto e outras instituições que ainda fomentavam a cultura sofreram drásticos cortes de verbas. Arte, cultura e educação nesse governo serão terra arrasada. Vivemos um país doente que de uma forma insensata elegeu para presidente um homem que faz apologia à tortura.

A Terreira da Tribo, que sempre ocupou prédios privados pagando onerosos aluguéis, se encontra num momento dramático para conseguir viabilizar a sua existência. Para resistir ao estrangulamento econômico que



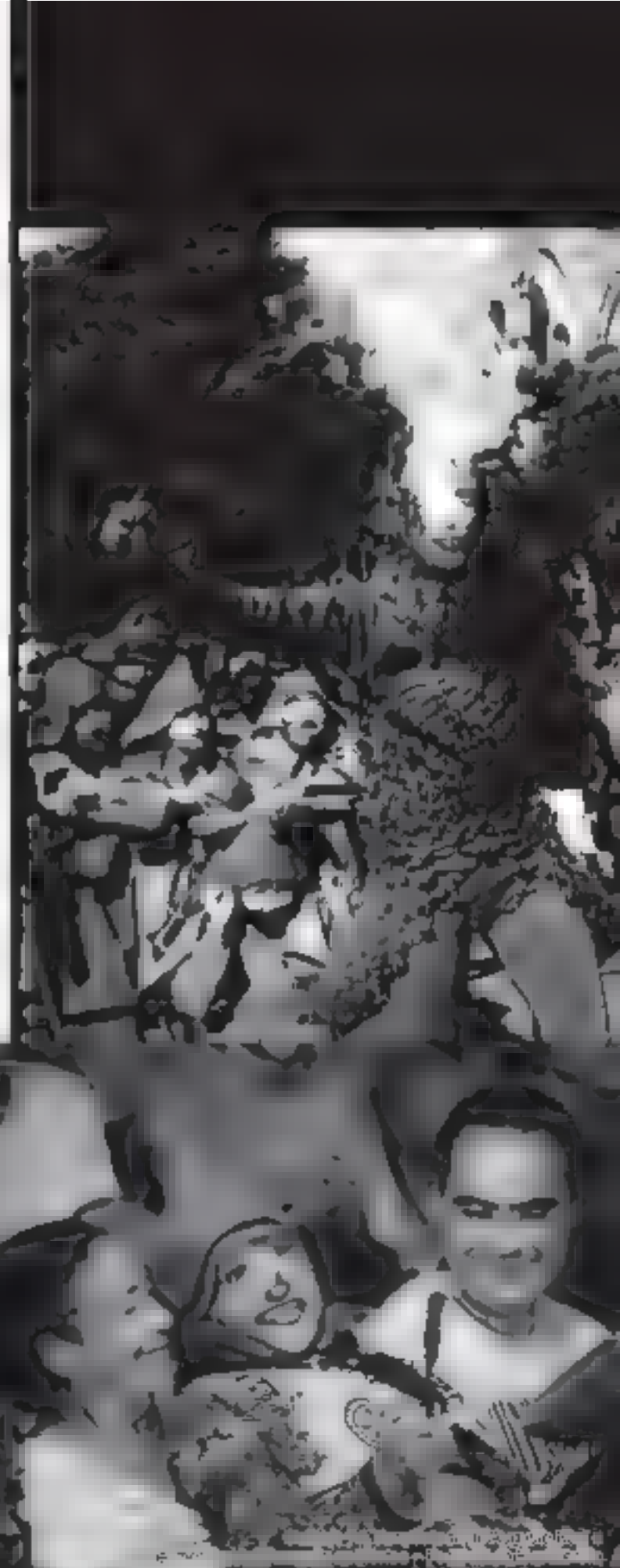
os artistas e grupos de teatro estão vivendo. o Oi Nôis Aqui Traveiz está clamando a todos – amigos, espectadores de teatro e interessados em cultura – que apoie a Terreira da Tribo. Para isso lançou uma campanha de financiamento coletivo e permanente para a manutenção da Terreira da Tribo, por meio de uma plataforma online que se chama Benfeitoria. As pessoas interessadas em colaborar na campanha Terreira da Tribo Eu Apoiol podem fazer uma assinatura mensal, no link <[www.benfeitoria.com/terreiradatribo](http://www.benfeitoria.com/terreiradatribo)>. Todas as segundas e terças-feiras a Terreira recebe o público com uma programação com filmes, teatro, dança e shows musicais.

Quem viveu arte e cultura nos anos 80 e 90 lembra da Terreira na Cidade Baixa. Lá a Tribo realizou encenações que marcaram o teatro brasileiro, como "Oswald" (1987), "Antigona Ritua de Palácio e Morte" (1990) e "Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Doutor

**"Reconhecida hoje como Ponto de Cultura, a Terreira é um dos principais centros de investigação cênica do país e se constituiu como Escola de Teatro Popular, referência nacional na aprendizagem do teatro."**

Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo" (1994). Apresentou também espetáculos que tomaram as ruas, trazendo o ludico e a reflexão crítica para os transeuntes, com "Teon - Morte em Tupi-Guarani" (1986) até "A Exceção e a Regra" (1988). Lá ainda aconteceram noites musicais – com as bandas Engenheiros do Hawaii, Os Racionais, Patife Band de São Paulo, entre tantas outras – e a exibição de filmes cult como "A Juke de Teia" de Glauber Rocha e "O Bandido da Luz Vermelha" de Rogério Sganzerla.

Quando em 1999 a Terreira teve de mudar de endereço e foi para o bairro Navegantes, o seu projeto artístico-pedagógico ganhou uma nova dimensão. Foi criada a Escola de Teatro Popular (2000), com oficinas de iniciação, formação, treinamento e pesquisa da linguagem, abertas e gratuitas. Com o objetivo de preservar,





**"O nome desse espaço  
feminino, telúrico e  
anarquista vem de terreiro,  
lugar de encontro do ser  
humano com o sagrado."**

divulgar e socializar a proposta estética e política do Oi Nós Aqui Traveiz, a Terra da Tribo promove uma série de Seminários e Ciclos de Debates sobre o Teatro, trazendo a Porto Alegre Jose Celso Martinez Correa (fundador do Teatro Oficina), Amir Haddad (fundador do Tá na Rua), João das Neves (memorável diretor do Teatro Opinião), o ensaísta francês Camille Dumoulié e o crítico anarquista Jorge Anas, entre tantos artistas, professoras e pesquisadoras. É na primeira década desse século que a ação Teatro Como Instrumento de Discussão Social, com oficinas teatrais em bairros populares, se amplia, abrindo espaço para sensibilização e experiências do fazer teatro, fomentando a organização de grupos culturais na periferia. É o tempo de o país conhecer as encenações de "Kassandra In Process - Aos Que Virão Depois de Nós" (2002), "A Saga de Camúdos" (2000) e "O Amargo Santo da Pulicção" (2008). Nasce o selo Oi Nós Na Memória, com a edição de livros e dvds, e a "Terra da Tribo" (Memória da Terra).

Em 2008, nova mudança de endereço, agora para o bairro São Gerardo. O trabalho da Terra da Tribo se expande em todos os sentidos. Em 2010 lança o Festival de Teatro Popular Jogos de Aprendizagem, criando uma rede de intercâmbio com o teatro independente latino-americano. Trazendo a Porto Alegre em sucessivas edições grupos como Yuyachkani do Peru, Periplo e El Rayo Misterioso da Argentina, Teatro Taller de Colombia e Malaverbia do Equador. Cria as encenações de "Vivres Performance Sobre a Ausência" (2011), "Onde? Ação no 2" (performance que já se apresentou em várias cidades da Argentina e em Cuba), A Desmontagem "Evocando os Mortos Poéticos da Experiência" (conceito novo no cenário cultural que se constitui como uma linguagem híbrida, entre o espetáculo teatral e a reflexão teórica sobre a obra, que o Oi Nós Aqui Traveiz vem difundindo pelo país e exterior), "Madrê Voza" (2013), espetáculo mais premiado do teatro gaúcho, "Caliban - A Tempestade de Auguste Boal" (2017) e "Malerhold" (2018).

Sob o signo do teatro revolucionário de Antonin Artaud, a Terra é um ateliê artístico onde se desenvolvem múltiplas atividades. O nome desse espaço feminino, telúrico e anarquista vem de terreiro, lugar de encontro do ser humano com o sagrado. É um espaço que possibilita a sua utilização de muitas formas. É na Terra que a Tribo de Atadores Oi Nós Aqui Traveiz cria o seu Teatro da Vivência, com seus ambientes cênicos onde o espectador integrado ao espaço torna-se participante do ato teatral. Gerida de forma libertária pelo Oi Nós Aqui Traveiz, a Terra é uma peça fundamental para o desenvolvimento das artes cênicas porto-alegrense. A Terra desenvolve sistematicamente projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Somente com o apoio solidário das cidadãs de Porto Alegre que a Terra da Tribo continuará nos próximos anos compartilhando a sua experiência com o maior número de pessoas possível, por meio das suas encenações e de sua prática artístico-pedagógica.

**Theresa Freitas**

atuador do Oi Nós Aqui Traveiz

Artes Cênicas Lince 21





Entre as últimas montagens de Antunes Filho, *Nossa cidade* (2013) a partir da peça de Thornton Wilder e *Eu estive em minha casa e esperei que a chuva chegasse* (2018), de Jean-Luc Lagarce, podem ser lidas como cerimônias de adeus do artista que logou até o fim em sete décadas de dedicação contínua à arte do teatro, incluída a fase amadora.

Os montagens *Vereda da salvação* (1993) de Jorge de Andrade (2015) e *Vereda da salvação* (1993) de Jorge de Andrade (2015) passaram-se cinco anos e sete meses. Período contado quatro meses depois das jornadas de protestos de junho de 2013 que traziam em seu topo o lema "Fora o governador" e os artistas que comandavam as manifestações em atores essenciais. Havia um pendor pela cidadania, muito destino da mutação da realidade institucional brasileira paulatinamente mergulhada na fase mais sombria da sua história recente.

O Antunes que sintetizou a decrepitude da era Collor na cena final de *Vereda da salvação* (1993), de Jorge de Andrade, testemunhou no final da vida o desprezo pelo ambiente nobre e ágil do setor do agronegócio. Alcosados e rotacionados e saltavam alucinadamente com as mãos estendidas para o alto. Personagens homens, mulheres e crianças fuzilados pelas forças policiais enquanto suplicavam sob a liderança de um religioso carismático interpretado por Luis Mello ao som do hit sertanejo *Pense em mim*, na voz de Leandro e Leonardo.

Antunes jamais concebeu as dramaturgias de *Dracula* e outros vampiros (1998) e de *Fragmentos troianos* (1998, adaptação da tragédia *As troianas* de Eurípides) cogitando que um dia as alusões ao nazifascismo europeu nos dois espetáculos, referindo-se à violência de estado, serviriam para interpretar ações repressivas do governo que comanda o país em 2019.

A pouco comentada encenação de *Esperando Godot* (1977), atuada exclusivamente por mulheres, contrariando orientação de Samuel Beckett, já se opunha aos regimes autocráticos e aos conselhos de nação e raça em detrimento dos valores individuais. O elenco formado por Lillem Lemmert, Léia Abramó, Eva Wilma e Maria Yuma, espelhava o momento sociopolítico brasileiro, como descreveu o pesquisador Sebastião Mileré (1945-2014):

"Referia-se aos discursos oficiais através de uma sonoplastia composta por trechos de comícios dos nazistas alemães a lábia corrente da repressão policialista estava representada por sirenes. Pesava sobre as criadoras beckettianas uma atmosfera hostil e familiar à plateia" anotou o biógrafo e interlocutor contumaz em *Antunes Filho e a dimensão utópica* (Editora Perspectiva, 1994), primeiro volume complementado depois por *Hierofânias: o teatro segundo Antunes Filho* (Edições Sesc, 2010).



# A solidão povoada de Antunes Filho

Valter Camargo



Valter Camargo  
Antunes Filho  
Cavaleiro Louco



As correlações geopolíticas mundiais eram costumeiras na antena parabólica de assuntos eleitos por Antunes. Sabe-se de anos de empenho em pesquisas e ensaios que ao cabo, não vingaram em produções, mas representaram imersões memoráveis para as equipes de criação. Foi o exemplo do projeto guiado por conflitos no Oriente Médio, especificamente em torno de Irã e Iraque. Ele disse ter desistido de empreitada por não contar no início desta década, com atores na casa dos 40 anos. Em entrevista a este repórter, declarou:

“O projeto não grudava. Era um espetáculo feito de quietudes, usava a língua russa. O ator tinha que ficar parado e convencer como num depoimento. O personagem está perto de uma estação ferroviária, esperando o trem, a mala do lado. O ator tem que levantar muito. Um moleque não consegue fazer isso. Faltou esse fôlego, o princípio do yin começava. Então, para fazer esse tipo de espetáculo é preciso muito silêncio. Jovens geralmente não têm isso, a densidade do silêncio. Os mais velhos são mais pacientes para sentar num perche e olhar para o nada, observar uma minhoca durante horas. As cenas se passavam em praças, becos, aeroportos do Iraque, em meio a bombas. Um tema forte e bonito, mas não havia densidade. Fiquei triste e precisei abandonar” registramos em *Antunes vai encenar ‘Nossa cidade’* (Teatrojornal, 17/3/20 2).

Mesmo que o pretexto em *Nossa cidade* fosse o de refletir a influência da cultura estadunidense no mundo, nos anos mais imbuídos a presença do hereditário que faz as vezes de Diretor de Cena por Leonardo Ventura, como uma hagiografia do ofício do qual Antunes se ocupava.

Onisciente nas cenas seguintes, o ex-combatente virou cadeirante em consequência de uma guerra. Sempre de boina, em sua primeira aparição ele vem da plateia do Teatro Anchieta sentado na cadeira de rodas, carregado no alto pelas mãos do coro masculino, sob clima de silêncio e dor como nas procissões de fé.

Argumentamos que ao adotar o substantivo “reconstrução” para se apropriar da dramaturgia de Thornton Wilder (1897-1975) Antunes assume o mesmo desvio da “coordenação” que bancou para os experimentos naturais da série de peças curtas *Pré-é-portal* (1998-2011), elegando mais autonomia aos atores em vez de invulgar “direção”. *Reconstrução* virou documento de processo artístico e síntese da biografia que o traz até aqui. Como se pudesse reter do passado aquilo que precisa ser lembrado ao futuro, anotamos em *Antunes abre códigos-fontes com Thornton Wilder* (Teatrojornal, 30/3/2014).

Na montagem seguinte do CPT/Grupo de Teatro Macunaima, *Blanche* (2016) ele retomou ao esboço do sétimo andar inspirado por *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, e resgatou o “fonema” em cena, língua imaginária usada pelos atores simbolizando o inconsciente em oposição ao raciocínio lógico. Com “ataque” rente ao russo, a estratégia foi aplicada com mais Uno em *Nova velha*

*estória* (1991), recriação do conto infantil *Chapeuzinho Vermelho*.

Como raramente expressou suas palavras nos sempre bem-urtidos programas de mediação com o público, chamam atenção as duas páginas de citações da lavra de Antunes na temporada de 1995 de *Nova velha estória*. Na ocasião, flertava com a complementariedade de Shiva e Shakti, o deus hindu e sua consorte segundo a cosmogonia do Vishnu, outro dos deuses do hinduísmo, responsável pela sustentação do universo, e rejeitava o antagonismo Dioniso-Apolo da mitologia grega.

“No momento de grandes crises, o mundo procura os gêmeos, volta aos casais, volta aos padrões arquetípicos, aos fundamentos. Mesmo porque o universo é relativo, como disse Einstein, e o tempo é cíclico, é uma espiral inventada, está tudo estático no movimento. E sempre a mesma primavera, só que com uma disposição diferente das

De fato, as últimas seis primaveras antunianas foram povoadas de retornos estéticos, insights como que rediretos pelo velho quase nonagenário que infelizmente não desenvolveu doenças neurodegenerativas e segue realimentando-se avidamente de seis de ensaio.

Ingressado no CPT em 2008, tendo se afastado para projetos paralelos em diferentes períodos, Marcos de Andrade atuou como Blanche DuBois, a personagem mais conhecida de Williams, nos palcos e no cinema. Assim como o ator seus colegas Lee Taylor, Juliana Galvão, Hello Cicero, Ondina Castilho, Sabrina Greve, Gabriela Flores, Luiz Pletow, Anela Corrêa, Suzan Damasceno, Donizeti Mazozas, Gláucia Nomaco, Eric Lenise, Raquel Anselina e Emerson Danesi são alguns dos artistas com os quais lidamos na reportagem de teatro desde 1992, ano de estreia de *Trôpo de sangue*.

Certos representantes dessa geração incidiram com errojo na produção cênica paulista imprimindo relação menos laudatória e mais crítica com Antunes. Filho travaram diálogos com relativa margem para o contraditório, chegando a desgerar os pares filhos e filhos emancipatórios.

O diretor que propugnava um comediante (ele tinha direção pela assertividade do vocabulário para ator ou atriz de qualquer gênero) capaz de unir os estudos técnicos e teóricos, o apreço pelo fundamento humanista e pelo autoconhecimento, aos poucos viu discípulos e discípulos alçarem voos ainda



mais radicais na pesquisa cênica.

Rememoramos três criadoras paradigmáticas desse período: o paranaense Luis Melo, a paulista Juliana Gaidino e o goiano Leo Taylor.

Luis Melo atuou no CPT-Macunaíma de 1985 a 1996 desempenhando papéis como o da Labo Mau (Nova velha estória), Macbeth (Trono de sangue), Joaquim, um exaltado místico líder de colônia (Vereda de salvação) e Gilgamesh, produção de 1995, acerca do herótipo do poema épico sumério, de pouco mais de 4 mil anos atrás, em que ambiciona a imortalidade: o conhecimento de si mesmo e a amizade.

O grau de quanto Melo foi afetado pela trajetória com Antunes pode ser medido pela disposição posterior de investir energias e recursos próprios em projetos como o Atene da Criação Teatral, o ACT (2001-2008) em Curitiba, colaboração com a atriz Nana Inoue e o cenógrafo Fernando Marés, e de construir um espaço para residências artísticas, o Campo das Artes, na praia de São Luiz do Pinhal, a 44 quilômetros da capital paranaense.

A atriz, diretora e professora de teatro Juliana Gaidino foi vinculada ao diretor de 1999 a 2006, protagonista das duas versões de *Medeia* (2001 e 2002) e de *Anugona* (2005). Reconhecida pela modulação técnica (e poética) de voz, bastião de Antunes, ela foi cofundadora da companhia Club Noir (2005), em parceria com o diretor Roberto Arrin, cuja sede de ensaios e apresentações na rua Augusta também acabou convertida em espaço formativo.

De 2004 a 2013, Leo Taylor frequentou a rua Doutor Villa Nova, número 245, interpretando papéis centrais em *A pedra do reino* (2006), *Senhora dos afogados* (2008) e *Polícarpo Quaresma* (2010). Uma vez designado, fez mestrado em artes cênicas na Escola de Comunicações e Artes da USP – dissertou sobre *Manifestação do ator*

*Intuição do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT)*, em 2014 – e canalizou a prática pedagógica para empreender o *Recordar-se e Não* (2015) com Antunes e sua companhia.

Por ter sido dos mais longevos, ingressado no CPT em 1988, portanto há 23 anos, Emerson Denesi em satélites de Antunes como Marcelo Drummond e é para José Celso Martinez Garcia, o Zé Celso, do Oficina Urym Urym, uma referência sempre desde 1986. Quantidades na proporção, evidentemente, Denesi realizou atuando, fazendo assistência, produção executiva e dirigindo *Lamentar São* (2018), solo com roteiro de Antunes. E ainda criou o musical *Marguerite, meu amor = Festival Duro* (2016), fruto da criação coletiva e possivelmente o primeiro trabalho em que Antunes não sonetava as fichas técnicas na sua função-mãe e não ser na protocolar coordenação do centro de pesquisa. Ainda que, por pertinência, pudesse dar alguma pista durante o processo em torno da vida e da obra de francesa Marguerite Duras (1914-1996), o amor dele em narrar é de respectivos personagens das romances inspirados em pessoas reais.

Números artísticos aprendizes ou já dignos de linguagem convergiram na primeira década da existência da ação cultural e de grupo, tal-se CPT-Macunaíma: *Recordar-se e Não* Carolina, Selma, Suzar, Mariana, Juliana, Walter Perleto, Flávia Passi, Luiz Furianello, Gláucia, Sam, Marco Antônio, Pâmia, Samantha Monteiro, Gerardo Maria, entre outros. Isso compreende as atores da imediatamente por Macunaíma (1978) até as pertencentes inseridas na transição de Nelson Rodrigues (1912-1980) por mais dos projetos *Nelson Rodrigues – O ator* (2001), *Nelson Rodrigues* (2004) e *Paralelos* (2008).

Denise Maria disse a reportagem que ingressou em 1988 e só hoje tem um caso, na rua sul do São Paulo, de um tempo juntos do Grupo de Teatro Macunaíma. Ela é a

“No momento de grandes crises, o mundo procura os gênios, volta aos clássicos, volta aos padrões arquetípicos, aos fundamentos.”





ator com mais presença continuada na equipe. Foram 34 anos revezando o trabalho artístico e administrativo, muitas vezes com a vida de operário. Entre as últimas criações em que atuou estão Polícarpo Quaresma e o movimento Cruzamento – movimento era a sequência curta de lapidação do registro naturalista primo do cinema, arte que Antunes amava. Isso aconteceu na décima edição de série *Pré-à porter* em 2011, em que contracenou com o colega Marcelo Szpektor. O raro contraste de classes no repertório emergiu no diálogo de um empresário traumatizado por conflitos no Oriente Médio e surpreendido ao antebular conversa com um dos seus funcionários.

O ator Gerslão Maria é negro e o único filme que Antunes fez foi. Foi paixão de época, foi dos primeiros a tratar do racismo veado de forma contundente (rodado em preto e branco em 1969 e só lançado em 1973, retardado pela censura do regime militar). Narra os dilemas de um poeta e publicitário, interpretado por Zózimo Bulbul que trabalha da origem empobrecida da família negra para o relacionamento com a dona da agência e com uma amante. Engole sapo da classe média branca e se acovarda em não enfrentar seus dilemas.

**Imagem de uma obra de arte** O filme *Imagem de uma obra de arte* que o racismo no Brasil “é coisa rara” e que estão querendo “jogar negro contra branco”. Não se trata de proceder de maneira oportunista acerca de declaração colhida da realidade imediata – a morte do diretor, a democracia sendo ferida de morte em 2019 – mas de plasmar justamente agora a experiência diante da encenação da peça de Lagarde por Antunes. Eu estava em minha casa e esperava que a chuva alagasse.

Sua moldura pictórica de vida vegetal no painel suspenso sobre o palco (cartografia e figurinos de Simone Mina) contrasta a efêmera de cinco mulheres absorvidas pela volta do jovem irmão que há anos fora expulso de casa após violenta discussão com o pai. Ele retornou das guerras, botou militar a tiracolo, rosto cavado, olhar mais duro. Sem dizer palavra, adentrou a casa na colina, rumou para o quarto da infância, de persianas fechadas. Buscou a mesma cama e sucumbiu. Foi ao chão.

Essa movimentação é descrita pelas personagens, o

palco jamais vem à tona das discussões e dos desejos, aqueles que pendem sobre, não é tráfego à espera e ao desaparecimento do corpo. O tempo recua as histórias de embate do pai com o filho. De como a imagem do dedo em riela, o amalefiger paterno, a infusão da pólvora e da água rememoram os dias da infância, evocada muitas vezes depois, lembrando um que pai e momento de nunca navegando no pai.

No fim final. A mão enfiada para ter ouvido algo ao ser perguntado pela Mãe Velha de Tóquio, sobre o que ela tinha, o que se

passava. A visão do Antunes transforma o índice da saída em grilo de horror. A Mãe Velha. A saída, a Ótica que ainda poderia ter sua oportunidade de saber-se do circuito vivo, da vida sobre a vida, o modo do corpo e a violência com fim que separam desde sempre, posto de uma paisagem sobre a vida que quanto mais do trabalho vivo.

Um grilo brevemente que tocar a face e o espírito da obra de Antunes é a sua maneira beligerante de governar, encadeia as línguas, o corpo da obra de fogo e de outras coisas.

Uma grilo de Lagarde via Antunes tem a clareza do quadro de Edward Munch. A encenação segue-se à vida, a expressão das coisas, a criação das formas e a criação de uma história de pintar caracóis que, apesar de tudo, não perde de vista as tropas da natureza, como de sempre momentaneamente da vida. Afinal, a obra sobre o grilo de uma a natureza e o corpo vivo.

Um grilo sobre a vida que se espera que a obra de Lagarde, como em *Novas coisas e coisas*, não poderia a história de Antunes e procedimentos característicos de sua obra. Como a motricidade na composição dos atores e a disposição na transversalidade da obra, no ato de capturar a vida como um objeto natural, de dar volume aos vários desenhos no espaço e projetados do interior das personagens.

A encenação de Suzan Damasceno para o último trabalho de uma obra ainda mais visível a travessia da linha do tempo recente. Ela trabalha o OIT/Unesco Mundial de 1990 e 2000, atua no dia das tragédias greco-romanas (Fragmentos Tróicos, *Modelo*, além da movimentação do Pré-à-porter). O figurino antecede da sua personagem, A Mãe, temos a estrutura guerreira daquela montagem de Antunes, que chamava os nomes de maridos e filhos nas tropas de batalha. Em *Eu estava em minha casa*, eu trabalhava com Rafaela Cabral (A Mãe Velha de Tóquio), Vânia Monteiro (A Segunda), Dênis Fernandes (A Mãe Nova) e Fernando Gonçalves (A Filho Mãe Velha).

Uma encenação, Lagarde, foi a última obra visitada pelo Cia. de Martin (2003-2013), que montou *Atuais* e

(1998) como intérprete, direção, montagem e edição de Luis Pileggi, ao lado de atores como Gabriela Fiores, Gide Normato, Danilo Mesquita e Flávia Gontijo, tendo até o PT. A peça discute o poder total e sua função no ato de entretenimento. O gênero de teatro social para o cotidiano. A obra foi apresentada aqui, no entanto, na atmosfera é das mais sombrias. Personagens entremontados, pública grossa e se perguntam qual a papel de artista em um mundo tão se isolado.

Numa abordagem mais  
curiosa, porém reveladora do mundo  
de abrir-se ao diálogo com artistas  
das novas gerações, o Grupo  
Magilúth (PE) mudou-se para o  
Beco Avenida Paulista uma peça de  
Lazarca. Apenas o fim de semana.  
Igualmente mantido por Marcelo  
Abreu com a companhia brasileira de  
teatro (PB), em 2008, assim como  
Marcelo Lazarca encenou com a  
 Cia. Elevador de Teatro Peterbaldo  
(SP). Se antes em nível mais o  
esperava que a obra chegasse, em  
2007 — à qual Antônio também e ao  
final trouxe mais com o diretor o  
elenco e depois a tradução de Maria  
Olivia Ferraz. Foi sua vez. O mundo do  
grogéria, de Paulo Santoro, foi o  
formato de círculo de dramaturgia  
Antônio em 2004. São anos de  
teatro sua concepção da mesa  
interessa Paulo Vilela.

Os sinais das ruas indicam de um artista veterano que tipo diferente vive em vista com frequência em plânco, irrisuvelmente acompanhado de jovens não só não a, em algumas circunstâncias, inesperadas espetáculos mais comuns de estabelecer condições de vida.

Assim, em 2011, no Espaço Oswald de Andrade Guerra, da Oficina Cultural São Paulo, uma sessão da Luta Antifascista, da Cia. Murguinho. Arquivos mostram na encenação de Nelson Assunção um dos trabalhos que trata a inquietude naqueles tempos. Na noite das seis horas, em 12 de dezembro de 2015, ele foi cancelado e substituído de uma noite com a encenação de 1935, numa sala da Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro paulistano, paga de Priscilla Gontijo e sua por Dorizete Maciel e Zilda Damasceno, também atores. O novo trabalho da Cia

Apesar da aliança no  
estudo, o CPT notabilizou-se

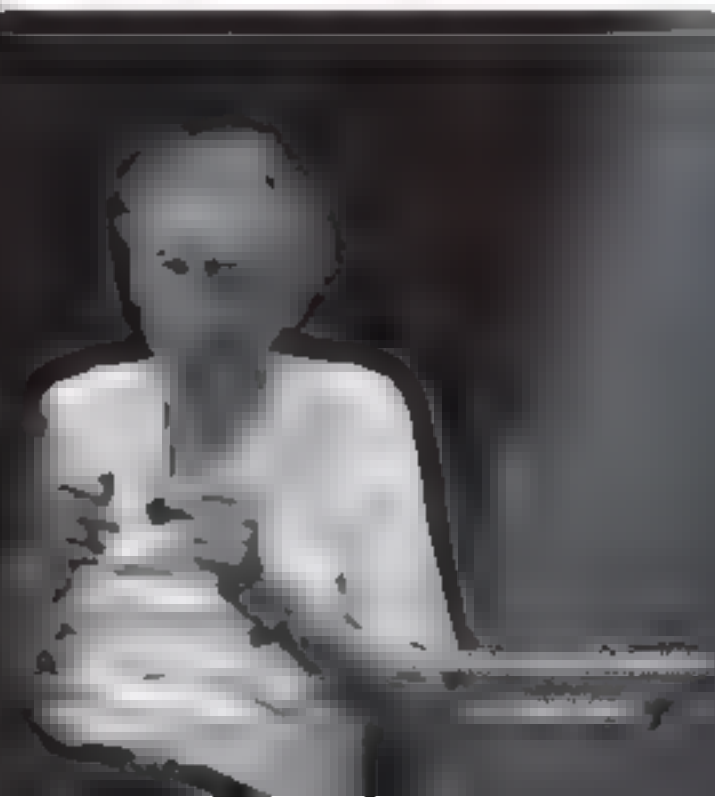
profissionais especializados nos demais elementos constitutivos do espetáculo, como a dramaturgia, a cenografia e iluminação e a sonoplastia. O cenógrafo A. C. Serrão, a figurinista Telumi Heller, o iluminador Davi de Brito e o sonoplasta Raul Teixeira são artistas que tiveram suas trajetórias truncadas de modo profícuo à de Antunes.

**ênfase na**  
**T notabilizou-**  
**por ser um**

Tomando-se o exercício da memória destas linhas, interinoos que Antunes Filho saiu da cena quando os campos da arte e da cultura encontram-se atacados pelo grupo político de turno, em plena instância federal, com graus de violência que sua geração jamais imaginou — eia que forjou a modernidade no teatro brasileiro em diálogo com encenadores europeus aportados aqui após a Segunda Guerra Mundial.

Antunes coordenava o Centro de Pesquisa Teatral desde 1982, no sétimo andar do Sesc Consolação, na região central de São Paulo, edifício que abriga no subsolo o Teatro Sesc Anchieta. Tanto este palco como o sala de ensaios do CPT foram sua plataforma para ir de encontro aos espectadores.

Havia 37 anos portando o diretor de 88 anos tinha  
 seu trabalho intelectual e artístico contratado pelo Serviço  
 Social do Comércio o Sesc em nível estadual uma condição  
 especial. Segundo o diretor, a importância da obra  
 e a relevância do Ministério da Cultura na periclitante







tradição do país nesta área – pasta ora extinta. A manutenção de Antunes e de uma equipe reduzida não era estendida à remuneração ideal do corpo de atores, por isso muitos não tinham condições de seguir no CPT, onde a remuneração era inferior à oferecida pelo Teatro do Estado de São Paulo, ou da circulação dos espetáculos do Grupo de Teatro Macunaima.

Nunca é demais recordar que o CPT surgiu como uma extensão do Grupo de Teatro Macunaima, nascido Grupo Pau Brasil, desdobramento de um curso de interpretação que Antunes Filho ministrou em 1977. Sob a direção de Antônio Fagundes, o CPT se tornou o principal grupo de teatro do Estado de São Paulo, serviu de pretexto para reunir cerca de 30 pessoas propensas e afinadas depois na antológica montagem do ano seguinte, *Macunaima*, inspirada na raposa de Mário de Andrade acerca das lendas e mitos indígenas e folclóricos.

O espetáculo que revelou o ator paraense Cacá Carvalho no papel-título representou a inflexão na carreira do encenador dedicado à carreira desde o final da década de 1940. Foi assistente de diretores estrangeiros contratados pelo Teatro Brasileiro da Comédia, o TBC, casa que definiu, como “um castelo encantado, o Parnassus” em entrevista à jornalista e crítica Maria Lúcia Pereira (Revista Dionsysos, número 25, setembro de 1990). Entre os encenadores estavam Flaminio Bollini, Adolf Celi, Luciano Salce, Zbigniew Ziembinski e Ruggero Jacobbi. Até, décadas adiante, ele finalmente romper com projetos

limitados a entreter e sem o mínimo esforço de alçar outros patamares de invenção inclusive depois de prestar serviço para emissoras de televisão. Vide os teatros da TV Cultura.

Dos três grupos que compartilharam a base do CPT nos anos 80 apenas o Macunaima seguiu adiante. Os outros dois foram o Novo Horizonte (dirigido por Luiz Henrique) e o Boi-Voador (por Jlysses Cruz).

Em suma, Antunes circunscreveu o paradigma contemporâneo do teatro de pesquisa que hoje vive com relativa vitalidade nas artes cênicas praticadas, pensadas e fruídas em boa parte das capitais e interiores, ressaltados de

Sem propriamente constituir um grupo como os muitos que derivaram de sua experiência – o espelha de asfalto nomeado, pois a rotatividade dos iniciantes e veteranos tornou-se uma constante no CPT-Grupo Macunaima, com raras exceções – Antunes Filho parece ter feito de sua solidão povoada a sustentáculo do trabalho vertical. Essa atitude repercute nos coletivos artísticos que romperam em São Paulo, nosso território de recepção, de maneira mais evidente e organizada a partir da década de 1980. Solidão povoada é uma ponte com o processo de individuação do fundador da psicologia analítica, o suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), pensador que o diretor tanto admirava e incorporou excertos de sua obra no treinamento/autocomehimento de quem pisava o seu linóleo.

Ao longo do tempo, o público brasileiro acostumou-se a ir ao teatro e a permitir-se o trabalho intelectual e participativo independentemente de seu repertório de vida e de espectador. Digno de inquietar-se com as proposições poéticas dos criadores, Antunes Filho é um dos responsáveis por essa noção cidadã da arte que o Brasil mal principiou em seus cinco séculos e pouco e já se vê ameaçado de perdê-la.

No prefácio a *Grupo Macunaima: carnavalização e mito* (Editora Perspectiva, 1990), do ensaísta estadunidense David George, o crítico Sabato Magaldi (1927-2016) pondera: "Quando a maioria das pessoas passa da audácia da juventude para a acomodação da velhice, Antunes decidiu cumprir trajetória inversa: consagrado na mocidade, abandonou a segurança e deu, o grande salto, homem maduro. Quem tem essa coragem quer subvertendo este desprendimento material, justifica o mergulho em sua obra."

O paulistano José Alves Antunes Filho, de apelido Zequinha na juventude passada, no bairro do Bixiga, região central, foi casado por cerca de uma década com a artista plástica e gravurista italo-brasileira Maria Bonomi, entre o início da década de 1960 e o início da década de 1970. Eles são pais de Cassio Luis, nascido em 1962 e batizado pela escritora Cláudia Liepke, de quem ele era amigo e se criou na compilação da crônica *A descoberta do mundo* (1984). Maria assinou muitos trabalhos de cenografia para espetáculos de Antunes.

**Mostra Internacional de Teatro de 1987, comemorativa** da data no Santuário de Nossa Senhora de Fátima, igreja do bairro Sumaré, na zona oeste de São Paulo, a mesa de sétimo dia em memória de Antunes Filho, cujo corpo foi cremado. A propósito da efemeridade religiosa, Geraldo Maria ouviu de muitos amigos em comum a pergunta se o diretor adorava Shiva, se era budista ou católico, por exemplo.

O ator conta que Antunes gostava de frequentar o Mosteiro de São Bento e a igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no Largo do Paissandu, ambos na região central da cidade. "Ele era um homem que lutava pelo homem" disse Mario, autointitulado "zelador" daquele que tomava a linha de ônibus 7267-10/Apuicás-Praça Ramos para ir do Sumaré onde morava só à v.la Buarque, no Sesc Consolação e fazia amizade fácil com teirantes, taxistas. Por outro lado, deixou detratores no meio artístico, gente que conheceu de perto seu comportamento mercurial na sala de ensaio, dissonante da fase crepuscular da vida.

Num bate-papo com Lee Taylor no âmbito da 6ª Mostra Latino-Americana de Teatro do Grupo, em abril de 2011 reportamos no jornal do evento que se aliaram um dia ouvir do diretor que está em busca de um guru, ele emendaria a anedota do sujeito que peregrinou pela Índia, foi indicado para ir ao Egito e de lá, para Varsóvia, até se dar conta: o ouvir que a viagem é mais importante do que o seu relato.

E por falar em latino-americanidade, entre os anos 1980 e 1990 Antunes Filho fez ponte com relevantes núcleos artísticos da região como o colombiano La Candelaria, do diretor Santiago García, e o Yuyachkani, de Miguel Rubio. Apesar das difíceis circulações do Grupo de Teatro Macunaima por festivais da Europa e Ásia, em 1993 ele ministrou em Havana a oficina "Técnicas do ator para a expressão e distanciamento", no contexto do IX Taller Internacional de Teatro organizado pela histórica Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe, a EITALC, criada em 1987 na capital cubana.

**Valmir Santos é jornalista, crítico e editor do Teatrastical - cartilha da Cena - e em cuja sala artigo foi originalmente publicado em 10/5/2019**

**"E por falar em latino-americanidade, entre os anos 1980 e 1990 Antunes Filho fez ponte com relevantes núcleos artísticos da região, como o colombiano La Candelaria, do diretor Santiago García, e o Yuyachkani, de Miguel**

**Rubio."**







**O Ói,  
Nóis Aqui  
Traveiz<sub>eo</sub>  
fazer teatral  
como ato político  
na sociedade de  
classes**

Na história social da arte é recorrente a existência de movimentos com produção crítica e combativa às estruturas sociais dominantes. E em contextos históricos em que essas posições se ampliam, intensificam e radicalizam no movimento com a classe oprimida em ação. O Ôi Nós Aqui Traveiz que teve seu nascimento em 1978, nasce no bojo de um período de lutas e manifestações políticas. É ao ultrapassar quatro décadas de existência coexistindo habitando o espaço público e dilacerando as várias formas do ser social de sentir refletir e agir. A partir de sua produção artística o grupo procura em suas obras desvelar as formas de opressão da realidade, ao combater as ideologias dominantes e propiciar consciência reflexiva.

Ao analisar o conjunto de produção do Ôi Nós Aqui Traveiz em minha dissertação de mestrado, investigo ao longo do desenvolvimento histórico do grupo três dimensões que apareceram como fundamentais para apreender o conjunto de sua atividade criadora. As quais analisarei neste artigo a obra artística, o modo de produção e a ação política. E nesse sentido busco apresentar esse fazer teatral singular como ato político na sociedade de classes.

## A OBRA ARTÍSTICA

As produções artísticas do Ôi Nós Aqui Traveiz são notoriamente marcadas pela ênfase no discurso político, pela execução técnica muito esbocada e pela intencionalidade que o grupo tem a partir de suas produções. Ao rememorar a encenação do espetáculo teatral de rua *O Amargo Santo da Purificação: Uma viagem Alegórica e Bérroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella*, que foi objeto de minha pesquisa, notamos que a narrativa é contada como um filme vivo em quatro imagens. A peça narra a história de vida e morte de Carlos Marighella e nos faz questionar como a encenação de um período particular da história brasileira, a partir um personagem específico, tem seu significado cada vez mais presente enredado?

A memória viva a partir da peça ocorre principalmente pelo fato do grupo ter produzido uma ação historicizada a qual articula as relações e o desenvolvimento do sujeito e objeto em cena e demonstram isso ao longo do processo histórico brasileiro mediando passado, presente e futuro. Os elementos do passado se configuram como prefiguração do presente. Isso significa que o público assimila as situações em cena relacionando com a de sua vida cotidiana como a falta do pão, do leite na mesa e principalmente da presença constante do terrorismo de Estado. O grupo, ao fazer isso, produz uma possibilidade de autocritica do presente na relação com o público, assim como enfatizou Karl Marx em seu livro *Os Grundrisse* (2011 p. 26): "a forma mais recente observa as formas passadas como degraus em direção a si mesma. E uma vez que raramente, e apenas sob condições bastante determinadas, é capaz de criticar a si mesma."

O atual contexto de crise política e social que assola

o país permite essa assimilação, de modo que o presente se mostra em cena, sobretudo, a partir da entrada do aparato repressor e no enfrentamento dos estudantes. O que sintetiza a luta da população por seus direitos básicos se posicionando contra as várias formas de repressão, tortura e exploração desse sistema capitalista garantido por um Estado genocida. O futuro se mostra a partir do legado que é deixado por Marighella, da abertura dos portões da ditadura, da atuação à abertura democrática do país e o aparecimento da menina com os balões coloridos representando o ressurgimento da arte e da poesia na história, elementos que são apresentados como uma espécie de sonho e utopia.

Desta modo, a encenação do Amargo Santo ao relacionar conteúdo e intenção política, articula o tempo histórico como uma categoria fundamental. Mas também reconstrói as relações vividas através da categoria do espaço que são marcadas pelo uso de adereços, objetos simbólicos e alegorias, bem como pelas imagens corporais realizadas ao longo da encenação como o cortejo no início da peça no qual a movimentação dos atores remetem a chegada de um navio negroiro. Além das imagens que constroem a categoria do espaço, o próprio espaço de representação e dilacerado através da relação do público que se move para acompanhar a peça e dessa experiência no espaço vivido na própria cidade.

Os tempos e espaços históricos são articulados por um sujeito o personagem de Carlos Marighella. Nessa narrativa vemos em cena a constituição de um ser social ao qual é apresentado suas referências culturais, políticas e éticas. E como sujeito da ação ele conduz a peça através da auto-narrativa tendo suas próprias posições como fio condutor da história brasileira, e se apresenta como um ser consciente de sua ação ao se transformar na relação com o contexto histórico e social.

A narrativa apresentada na peça expõe criticamente a forma ditatorial, do Estado brasileiro mas faz críticas também a uma esquerda institucional que contribui para uma certa paralisia da ação política. Além disso vemos a construção do personagem de Marighella como militante revolucionário e guerrilheiro perpassando os moldes clássicos e estigmatizados, ao caracterizá-lo pelos elementos que o formam e o movem, como na relação com a cultura brasileira, o afeto e amor com sua família e a crença na transformação social e dos trabalhadores. Dessa maneira, a encenação apresenta a figuração de Marighella, como um ser sublime dotado de ações éticas, ao qual desmascara a falsa ideia propagada pelo Estado e elite brasileira de se tratar de um "terrorista". Aqui ele se torna uma "alegoria da história" pois o grupo transforma o inimigo "numero um da ditadura" em um herói da sociedade brasileira.

Com isso, o grupo combate duplamente as posições ideológicas que estão enraizadas na sociedade brasileira. primeiro, por trazer um personagem histórico que se



contrapõe ao Estado e busca a revolução social e terrível e que, por isso, foi tratado como um subversivo terrível; segundo, por representar essa psicose através da figura mítica de José Xangô, tendo em vista que a religiosidade afro-brasileira sofre violentamente com a violência estrutural da sociedade e as religiões e doutrinas de hegemonia cristã. A crença desse encenação política e ideologicamente a luta do grupo frente a sociedade de classes.

## MODO DE PRODUÇÃO

A encenação do espetáculo do Amargo Santo, assim como outras encenações do Oi Nôis, demonstra explicitamente um posicionamento político a partir da intencionalidade de desenvolver a realidade social de dominação e exploração para o público. A questão que se levanta é se essas pressupostas também são essenciais ao modo de produção do grupo?

No trabalho do Oi Nôis a partir de sua proposta de produção e organização coletiva, verificamos que a orientação do pensamento marxista, passa o grupo em um processo coletivo e autogerenciado. Assim, busca-se a participação de todos na construção, criação artística e em dar direção de palco tanto diretor, ator, figurante, figurista, ator, etc. Desde o objeto do qual tem o representante até o roteiro de material para o cenário, montar e desmontar o cenário são assumidos pelo conjunto dos atores. Todos são criadores em uma forma de organização que se propõe não estabelecer hierarquias ou pelo menos busca não as reproduzir, e tal ação se contrapõe à produção artística de um "homem mercador" - hierarquia e busca em relação ao poder. Assim, o grupo parte da premissa da organização autogerenciada sob o sistema de divisão voluntária de trabalho e não se limita a dividir tarefas e social do trabalho que, conforme analisa Adolfo Stulman (Vilapaz (2010, p. 261), "isto limita o homem aos limites de uma atividade limitada, impedindo ao desenvolvimento da personalidade uma direção universal [...] Longe de se desenvolver universalmente, o homem age-se à sua esfera

de ação e preso a sua particularidade limita e mutila o seu ser". Este modo de organização levou o grupo a empregar o conceito de atores, o que de acordo com Rafael Vecchio (2007 p. 57) diz respeito à "junção do artista com o ativista político, quer dizer sua atuação não se reduz ao palco, a cena, mas é ampliada, na medida em que adota um posicionamento comprometendo-se com a realidade que o cerca".

Da produção e relação dos sujeitos para a relação com o tempo de produção, o Amargo Santo desde que sua proposição que foi retomada de um desejo antigo do grupo, foram ao todo seis anos estabelecidos entre pesquisa, processo de criação e produção da obra. Geralmente as produções do Oi Nôis levam cerca de um a três anos para a sua montagem e Furtado, esse foi o caso. No entanto, a proposta e os recursos, elementos que deixa o grupo fora da lógica produtivista. No entanto o tempo de trabalho dedicado a pesquisa, a manutenção do grupo, oficinas, ensaio e apresentações exigem deles a mesma quantidade de tempo para realizá-los, ou seja, trabalham e atuam sem muito descanso. A circulação dos espetáculos, por exemplo, se destaca como um momento intenso e de dispêndio de tempo para a sua realização. Somente com a peça Caliban: A Tempestade de Augusto Boal (2017), em apenas um ano de sua montagem o grupo percorreu quinze estados brasileiros, com cerca de duas a três apresentações por Estado e algumas vezes em diferentes cidades. E para esta circulação, o grupo não limitou o tamanho dos seus desejos. Segundo Tânia Faria, não facilitam a circulação apenas para vender um espetáculo, ao contrário disso produzem a encenação tal como a desejam e isso geralmente inclui grandes proporções de figurino, máscara, alegoria, cenário, etc.

A busca por relações menos hierárquicas, de um tempo de produção e relação com base nas necessidades da obra e do próprio grupo, até a manutenção de seu espaço físico e os meios necessários para se autogerenciarem, permeiam o núcleo de preocupações centrais para a sobrevivência do trabalho do Oi Nôis. O grupo fez a opção de ocupar locais que permitissem sua independência criativa, o que fez brigar com os custos desta reprodução enquanto locatários ao longo de sua trajetória de 40 anos. E mesmo assim, o grupo sofreu com a valorização dos espaços que ocupou, com aumento dos aluguéis, despejos e até mesmo perseguição política no âmbito com a especulação imobiliária, isso fez com que o grupo circulasse por out as territorialidades e transformassem

O Oi Nôis primou por sua independência criativa e buscou os meios objetivos para que pudessem se realizar tanto para manutenção de sua sede, como para produção de suas encenações. As estratégias de



sobrevivência do grupo foram as mais diversas: produção de livros, venda de lanches e produtos integrais, premiações em festivais, etc. A luta pelas fundos públicas é um marco da história do grupo na cidade de Porto Alegre: a partir do entendimento de que o quê eles produzem são de ordem pública, portanto, compreendem que o Estado deve subsidiar suas produções. Mas foi somente depois de vinte sete anos de sua existência que o grupo foi contemplado por um edital público.

O modo de produção do Ôi Nós não tem sua finalidade determinada pela produção de mercadorias, este por sua vez se examina pela relação direta com o capital e o resultado da generalização das trocas produzidas pela lógica de acumulação ao configurar uma totalidade de relações sociais mediadas pela forma do dinheiro, da propriedade e do mais-valor. O Ôi Nós por outro lado, determina toda a produção de seu trabalho, seu tempo e espaço e através da obra artística, domina "o espaço e o tempo de todos" nos termos de Henri Lefebvre (1983). Nesse sentido, o artista realiza a obra e realiza a si mesmo no tempo e espaço do processo criativo. A obra nasce como um valor de uso, ela não tem preço e permite sua insurreição através das formas de apropriação coletiva produzida pelo grupo.

## AÇÃO POLÍTICA

A temática social está no bojo das produções artísticas do Ôi Nós, assim como o rompimento com as formas tradicionais do teatro tanto estético quanto espacial. Esteticamente o grupo quis ultrapassar o teatro convencional extrapolando os níveis do sentido, da agressividade e dos efeitos de choque através da ação física corpórea para com a plateia. No âmbito do espaço, o grupo ampliou sua ação cênica para a rua, ao atuar em atos políticos com intervenções e performances, se fizeram presentes em greves, movimento pela Aneta, Passe Livre, entre outros. Desta forma, o Ôi Nós estabelece uma ação política direta com os trabalhadores.

O grupo buscou estabelecer uma relação com a periferia, os trabalhadores rurais semi-terra e de movimentos sociais organizados através de oficinas, brigadas em assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra. Ainda buscam estabelecer um processo pedagógico no intuito de "incentivar a organização de grupos na periferia" e através da produção artística envolver artistas, comunidade, alunos das oficinas e da escola popular da Terra da Tribo, para entrar nesse imaginário de construção ética, política e social de suas produções. A partir dessas proposições, o Ôi Nós se tornou um referencial estético e político para o nascimento de diversos grupos na cidade de Porto Alegre, se tornou uma incubadora de grupos.

Contudo, o Ôi Nós durante sua jornada rompeu com o espaço clássico estabelecido para o teatro, buscou locais alternativos para sua atuação. Pressupõe a horizontalidade na sua forma de organização e procurou romper com a hierarquia da divisão social do trabalho, de modo que todos se colocam como atores e isto implica tanto a produção do espetáculo como os atalhes políticos e de manutenção do grupo. Desta maneira modificaram as relações habituais, restituindo o valor de uso da obra e o potencializando como um resíduo.

A produção de arte política evocada pelo Ôi Nós nos apresenta um modo de fazer muito específico: primeiro, tomam o teatro como uma ferramenta de conscientização de classe e atuação política, em cena exploram formas e concepções que ultrapassem o previsível, ao buscar elementos que possam provocar uma ruptura com o cotidiano e provocar o extraordinário, assim faz com que sua produção artística surja como um código de liberdade. Segundo, buscam nas suas relações de produção romper com o modelo predominante da sociedade de classes, e buscam outros modos de objetivação da criação artística se contrapondo a lógica do capital. E em terceiro indicam como pressuposto que a sua obra artística se constitui de todos estes elementos dados e na sua recepção pelo público na relação com a cidade. O que pode intervir na vida cotidiana e na mediação para a transformação social.

São com estes elementos, evidenciados pelo Ôi Nós através da obra, modo de produção e ação política que nos permite apreender um fazer teatral como um ato político na sociedade de classes.

**Thaísia Eleutério** é atriz, educadora teatral e cientista social. Mestre em Artes de São Carlos pela UNIFESP, doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, atua na área de teatro, dança, música e artes visuais. É pesquisadora pertencente ao CPDOC (Universidade de São Paulo).

## Referências:

- LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia – Contribución a la teoría de las representaciones*, México: C.F. Fondo de Cultura Económica, 1988.
- MAFOL, Karl. *Grundriss*, São Paulo: Boitempo, 2011.
- BRUNO, Gianni. *O Teatro como Condição de Existência e produção estético-política dos grupos Ôi Nós Aqui Trabalho e Engenho*. Tese de Doutorado de Mestrado em Ciências Sociais pela UFRGS, 2008.
- BRUNO, Gianni. *Teatro e Condição de Existência e produção estético-política dos grupos Ôi Nós*. Tese de Mestrado em Ciências Sociais pela UFRGS, 2007.
- VECHIO, Rafael. *A Utopia em Ação*. Porto Alegre: Terra da Tribo Produções Artísticas, 2007.



Pode-se dizer que Edward Gordon Craig foi um poeta visionário que antecipou elementos para o teatro que apenas somente hoje são passíveis de realização. O texto apresentado a seguir, faz parte da tese de doutorado intitulada "O Teatro de Formas Animadas na Formação de Profissionais: uma proposta pedagógica a partir da Übermarionnette" e ocupa-se em trazer em linhas gerais, a complexidade da obra de um dos diretores e renovadores do teatro mais importantes do início do século XX.

Nascido em Stevenage, Reino Unido, em 1872, Edward Gordon Craig veio a falecer em Vence, na França, em 1966. Sua vida no teatro e seu amor por ele vieram do berço, sendo a sua mãe uma das maiores atrizes inglesas da época, Ellen Terry. Seu pai era arquiteto, mas a sua influência teatral masculina veio de outro ator tão grandioso quanto a sua mãe, Henry Irving, no teatro Lyceum de Londres (DADLEY, 1962). Pela sua origem e trajetória, tudo levava a crer que o jovem Craig teria uma brilhante carreira como ator. No entanto, em 1897, ele abandona essa função no teatro por um incidente. Diz-se que, em uma apresentação, Craig teria "tido um branco" ou seja, que ele não tem recordação das feições de sua personagem. Esta experiência marcou o jovem Craig, fazendo com que o artista declinasse da atuação (MANGO, 2015, p. 13). Craig abandona a atividade de ator, mas não o teatro, seguindo seu trabalho como diretor.

#### O laboratório teórico e a função de diretor

O amadurecimento de Craig como diretor deu-se com o tempo, tendo como ponto de partida a direção da peça *Uddo e Enkias*, de Purcell, no ano de 1900 (BORIE, BANU, 2013), passando por sua experiência com *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, de 1908 a 1912, até seu último trabalho. Os pretendentes de coroa, de Ibsen, em Copenhague. Em todo seu trabalho, o diretor se permite experimentar as possibilidades de sua arte teatral e suas relações com a arquitetura e outras artes (INNES, 1998).

Ao abandonar a atividade de ator, Craig passa a dedicar seu tempo à leitura de obras que tratam da crítica da arte e do teatro. Além de Ruskin, ele lê Goethe, Tolstói, Wagner, Nietzsche, além da leitura de William Blake, Yeats, Debarts, Whitman entre outros nomes aos quais chama iluminadores por contribuir com seus estudos e sua concepção de teatro (CRAIG, [1913] 2017). Tais leituras, após sua experiência como ator e sua vivência no teatro desde muito jovem, auxiliaram na formação da sua própria estética, do seu próprio olhar sobre o teatro, mas de uma forma ampla, para configurar o que ele chamava de teatro do futuro (CRAIG, [1913] 2013). Esse exercício teórico foi estudado por Mango (2015) e denominada de "L'Officina teórica de Edward

**"Ao abandonar a atividade de ator,  
Craig passa a dedicar seu tempo à  
leitura de obras que tratam da crítica  
da arte e do teatro."**

\*Tese desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em colabota com a Université Paris Nanterre (Della Costa, 2018), com apoio de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

# Quem é Edward Gordon Craig?

Thamara Della Costa\*



Edward Gordon Craig



Fotografia criativa do diretor teatral Craig em *Space in Drama* (1917) e um desenho de Craig (1917).



**“Os anos que seguem após a escrita de *On the Art of the Theatre* apresentam um Craig diretor que alterna a sua produção de pensamento entre a forma escrita e a encenação.”**

Gordon Craig<sup>2</sup>. Tal oficina teria se constituído como sendo, de fato, um procedimento de criação. O principal livro de Craig, *On the Art of the Theatre*<sup>3</sup> teria sido exatamente esse espaço/momento de um laboratório primeiro, gerador das ideias

Mango define esse laboratório como o

[...] local mental da dimensão fabril, [que] fala do construir, montar, experimentar e refinar. A oficina<sup>4</sup> é, por definição, o ambiente de produção mecânica e artesanal. Existe a oficina do ferreiro, tal como a do carpinteiro ou a do mecânico. Todo o tipo concreto de fazer é portador, elaborador herdeiro e inovador de um conhecimento. Um conhecimento das mãos bem como da mente. Então, há a oficina do leitur do teatro, que tem as mesmas qualidades de atenção ao concreto material, tátil e ao conhecimento, à ideia do que é produzido. É a oficina de Craig, uma oficina teórica na qual, [...] foi criada uma ideia de teatro (como um carro). *The Art of the Theatre* é o resultado de todo este processo de elaboração e construção [...] (MANGO, 2015, p. 12).

E nesse laboratório teórico que serão produzidos os elementos cruciais no processo criativo de Craig para o seu teatro do futuro. Os anos que seguem após a escrita de *On the Art of the Theatre* apresentam um Craig diretor que alterna a sua produção de pensamento entre a forma escrita e a encenação. Alguns procedimentos experimentados por Craig na renovação do teatro são a presença de outras linguagens artísticas na relação com a cena, a importância dada à figura do encenador ou do diretor de teatro (o regente), *encenação teatral*, *teatro do futuro*, *teatro do teatro*, *teatro pelo entusiasmo do teatro* em relação ao drama e recusa e a crítica ao realismo, ao naturalismo e ao teatro de má qualidade feito na sua época e a busca pela abstração em *encenação teatral*.

Segundo o próprio Craig, foi por necessidade que outras linguagens artísticas foram chamadas para participar de seu

[...] se eu tivesse sido um teatro em 1900 nunca teria sido forçado a fazer esses desenhos, e preferiria ter tido a chance de trabalhar diretamente com material que o teatro oferece e não com o material que é dado ao desenhista. As duas coisas são, é claro, completamente distintas, e se eu não tivesse nascido em um teatro, teria feito fantasias que não poderiam, provavelmente, ter sido realizadas no palco. No entanto, como nasci, fui capaz de fazer, com minha experiência no teatro, desenhos que podem, com grande chance, ser perfeitamente materializados (CRAIG, [1913] 2017, p. 11).

<sup>2</sup> A oficina teórica de Edward Gordon Craig (MANGO, 2015).

<sup>3</sup> Sobre a arte do teatro.

<sup>4</sup> O vocábulo italiano *officina* pode ser traduzido como laboratório. Opta-se pelo vocábulo *oficina* em português pela relação imediata com a oficina mecânica que Mango proporciona, em comparação, no sentido da materialidade e exatidão. Ainda assim, entende-se o vocábulo *oficina* relacionado à noção de laboratório teatral.



A partir dessa declaração, é possível pensar que, embora Craig tenha estudado a concepção de arte do futuro de Richard Wagner essa referência certamente perpassa seu pensamento, mas não é o destino final da obra do diretor inglês. Wagner apresenta a ideia de uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), no sentido de ser uma arte que não só conceberia “[...] a união das artes separadas da poesia, dança e música a serviço do drama, como também o espaço comunitário do evento [...]” (MILLINGTON, 1995, p. 257). O elemento congregador das linguagens, para Wagner, seria a música. Na obra craiguana, contudo, não há necessariamente um elemento agregador. Se esse elemento existe, é mais provável que seja a arte do movimento e a visão do encenador, que olha para a cena e a busca até encontrar sua justa forma. Na sua concepção, o encenador ideal é um criador, um artista que deveria possuir “[...] a maestria do movimento, da linha, da cor, dos sons, das palavras” (CRAIG, [1911-2013], p. 157) e que possui um olhar próprio para a obra. Nesse aspecto, Craig considera que são os elementos que interessam e não a linguagem artística que os possuem.

Com efeito, Craig busca a autonomia do teatro e entende que isso pode se dar a partir de uma combinação de elementos. Craig não chega a explicitar isso em seus textos, mas é mais provável que quando o diretor se refere à união das artes, ele esteja se referindo mais ao idealismo da *Übermarionette* do que ao seu teatro do futuro se torna um paradoxo produtivo “a mirada no futuro com as lentes do passado” (RAMOS, 2017b, p. 16). Como Wagner, Craig idealiza a unidade do espetáculo a simplificação da cena, mas não buscava a ideia de fundir as artes em prol de apenas uma única expressão: “Craig fala de linhas e cores, ele não usa a palavra pintura, ele fala de palavras e não poesia. Gestos, palavras, linhas, cores, etc. são todos materiais que não podem ter uma existência artística independente” (BABLET, 1982, p. 62). Ao tomar os elementos independentes das suas respectivas linguagens, é possível pensar em uma cena que não é figurativa e que tem por princípio o movimento das formas como elemento que lhe dará unidade. É como um tributo à arte renascentista, uma ode à renascença e à antiguidade clássica. Portanto, a arte do futuro é a arte do passado, mas em intermitente processo de resignificação.

#### Da prática de Craig: sua prática como artista e sua herança

Pela sua extensa convivência com o teatro desde o início de sua vida e sua intensa produção, é necessário considerar que a multiplicidade habitava Craig. Por isso, em seu processo criativo poder-se dizer que:

[...] há vários Craigs. O austero reformador da encenação, que alinha no papel menais blocos paralelepípedicos entre os quais se perdem minúsculas alhuetas humanas, como petrificadas pelo espaço colossal que as cerca, também é o desenhista das miniaturas nadas do *Book of Penny Toys* (1898), uma coletânea de pequenos poemas sobre brinquedos infantis, ilustrados por xilogravuras coloridas à mão. Além disso, Edward Gordon Craig é o editor caprichoso da revista *The Marionette* (1918-1919), doze folhetos que ele

apresenta como um conjunto de performances mensais (*monthly performance*) em datas improváveis (FLASSARD, 2014, p. 429).

Embora em questionamentos pertinentes à sua época, Craig buscou utilizar as suas ferramentas de criação como diretor para se colocar perante (na, “Craig era fundamentalmente cético e essa ceticidade o levou a sempre o termo [...] com outras artes e, através delas, com a própria ideia de Modernidade” (MANGO, 2015, p. 13). O projeto moderno, engendrado na lógica humanista, fez prosperar e posteriormente identifi- que a fragmentação em prol da especialização dos conhecimentos e das áreas. Na antiguidade clássica grega não havia essa distinção entre as artes, de forma que Craig transitava entre os papéis de autor, escritor, encenador, arquiteto, desenhista, miniaturista, diagramatista entre outros.

Nesse sentido, Craig vai considerando suas ideias para projetar O Projeto Scene e a *Übermarionette*. O Scene era seu projeto para a cena, pensado como uma cena única, na qual todos móveis, artesãos em blocos ilustrariam seus espaços cênicos, enfiados, abertos e mesmo figurativa integrada com a tradição cênica que viria até então. O lugar de star star nessa cena cênica amplificada estaria centrado na sugestão da *Übermarionette*, que substituiria os atores de carne e osso, tornando-se uma das propostas mais polêmicas da história do teatro, fonte de tantas mal-entendidos e ainda não elucidados por completo. Essas dois projetos parecem demonstrar o tomado da posição de Craig sobre a questão da unidade, fragmentação ou união possível entre as artes. Ainda, mostram sua posição na busca por outros caminhos que não fosse o da supremacia teatralistas que imperava no teatro daquela época.

Assim nas primeiras montagens Craig já trabalhava na distinção de todos os elementos da materialidade cênica (CORVIN, 1981). As suas propostas cênicas desafiavam intrinsecamente as convenções do teatro realista e naturalista da sua época, uma vez que propunham a exploração de formas abstratas, o potencial da luz, da música e do movimento. O foco do diretor inglês estava em ativar sua visão do teatro de seu tempo e buscar uma forma que



Montagem de um espetáculo de teatro montado por Edward Craig

promovesse sentido, ou que pudesse se chamar de "um teatro vivo" (CRAIG, [1911] 2013). O que Craig estava criticando no teatro da sua época era o naturalismo exacerbado, o psicológico no trabalho do ator que ele dizia se configurar em uma "[...] arte de má qualidade por ser tão pessoal, tão amolivo em um apelo para que o espectador se esqueça da coisa em si, e seja afogado pela personalidade, pela emoção daquela que atua" (CRAIG, [1911] 2013, p. 95). Nesse sentido, o papel do diretor é fundamental na construção de sua concepção de teatro, pois considera que no



Edward Gordon Craig, em um retrato no Teatro Follies

[...] da em que está compreenderia a adaptação real dos atores, conjuntos, figurinos, iluminação e dança, e poderia, por meio desses vários meios, compor a interpretação, ele gradualmente adquiriria o domínio da interpretação, do texto, da voz, dos sons, das palavras que naturalmente fluem dele, e naquele dia a Arte do Teatro retomaria seu lugar e seria uma arte independente e criativa, não mais uma profissão de interpretação (CRAIG, [1911] 2013, p. 157).

Assim, o procedimento de Craig parece implicar não somente em olhar a cena, incluindo a moldura do palco como se olha para uma pintura ou uma tela. O seu procedimento contempla o próprio olhar nos ângulos, nas formas e nos volumes, como é possível observar no seguinte fragmento. Craig [1911] 2013, p. 80-81, afirma:

[...] suponhamos que vocês preparassem a encenação de vossa peça e que pensassem nos vossos cenários. Sentaí para outro assunto. Imaginai a representação dos atores, os movimentos, e voz. Nada deve decidir-se ainda. Tomai outra ideia fazendo parte do mesmo conjunto. Pensaí no movimento, independentemente de qualquer ideia de cenário ou indumentária, no movimento em si. Depois introduzi o movimento de um indivíduo no movimento da conjuntura que imaginai em cena. Introduza-se e retire-se a cor. Recomeçai tudo do princípio. Pensaí apenas no texto. Enrolai-o e desenrolai-o em torno de qualquer grande visão realizável, e depois reconduzi a vossa visão para o texto. Compreendeis onde quero chegar? Encantaí o vosso ter, as de feições os pontos de vista, os aspectos, e não vos apressais a começar a vossa obra até o dia em que uma forma a imporrá ao vosso espírito e vos impelirá a realizá-la.

Desse modo, Craig engendra um pensamento visual e cinestésico que acaba por deserarquizar os elementos cênicos a partir de um mesmo esquema de presença. Esse pensamento foi registrado nos seus textos, também como exercício de seu laboratório teórico. Tratava-se, para Craig, de buscar outras formas de fazer teatro nas quais o texto teatral não fosse o princípio gerador do todo. Isso exigiu a coragem de contestar, no seu tempo, o valor absoluto que

era atribuído ao texto. Não só isso, significou abrir espaços imprevistos para o teatro, que impliquem uma relação íntima com a visualidade.

Couto de dificuldades que teve de levar seus projetos a cabo, uma das principais razões mencionadas pelo diretor inglês é a de que seus projetos permanecem sempre esquecidos pela falta de melhores práticas para serem aplicadas em cena. No entanto, o seu procedimento de um laboratório de pensamento instaurou processos que ainda hoje repercutem

em procedimentos aplicados na arte e reverberam nas obras de artistas contemporâneos, como Robert Rauschenberg (2009).

Além disso, Craig também se preocupava com a formação do ator, uma vez que suas ideias e procedimentos espantam em questões que são caras à arte contemporânea: a forma de Craig operar entre teatro, música e artes visuais pode ser notada de fronteiras borradas das áreas de conhecimento e das artes (FERNANDES, 2013); a atitude sobre desdobramento (DUBAT, 2007) dos linguagens artísticos; o processo de hibridização (GANGLINI, 1990); interdisciplinaridade, multidisciplinar, transdisciplinar<sup>2</sup> entre outros termos que seguem os desdobramentos nas práticas e processos das artes da cena.

### A escola de Craig

Além das atividades artísticas, Craig concebeu uma escola com o intuito de divulgar suas ideias e realizar experimentos cênicos. Tal escola foi fundada em 27 de fevereiro de 1913 na cidade de Florença na Itália e teve sua continuidade interrompida em 1914 pela primeira grande guerra, permanecendo como outro projeto esquecido. No entanto, ainda que o projeto da escola tenha sido interrompido, é possível considerá-lo como um "laboratório vivo" [...] desenvolvendo processos pedagógicos a partir de uso das telas [...] em uma dinâmica experimental que antecipa claramente os atuais processos colaborativos (RAMOS, 2017a, p. 18).

Preocupado de fornecer para a arte que hoje conhecemos atualmente, aquelas que buscaram uma nova forma de teatro ainda no início do século XX, foram abençoadas de reformadoras. Craig, entretanto, rejeita a ideia de reformador de teatro e afirma: "[...] artistas que têm a intuição criativa nunca reformam as coisas... eles as criam" (CRAIG, [1911] 2017, p. 218). Por isso, ainda que não tenha formalmente criado um sistema pedagógico, Craig faz parte do grupo das grandes direções pedagógicas do século XX.

<sup>2</sup> O termo *transdisciplinar* da UFRGS deriva das palavras *trans* e *disciplinar*, que implicam uma forma e a dissolução da fronteira entre as relações interdisciplinárias.

que entendiam que vivia de pedagogia em detrato da experimentação e criação.

A possibilidade de construção de uma pedagogia por Craig, não está, portanto, em normalização pedagógica crítica do próprio artista. Dele se encontram registros de sua preocupação em fazer mover suas ideias, pois ele tem a consciência de que esse processo temeria levar tempo. Craig, quando fala sobre a possibilidade de ensinar a sua noção de teatro, acaba por remeter ao procedimento do ensino cênico, dos atos que se articulam e se movimentam a seguir: "Esta arte eu posso lhe ensinar, mas não com pressa, pois me levou anos para chegar até lá" (CRAIG, [1913] 2017, p. 228).

Assim, o gesto pedagógico e pedagógico de Craig está na maneira como ele, a partir, recorda os elementos que constituem sua obra, promovendo uma "transmissão invisível" (PICON-VALLIN, 2013, p. 96). Esse conhecimento pode ser pensado como o movimento de seu pensamento como obra aberta, a partir do primeiro, de lá, com sua filosofia.

### Uma possível estrutura da obra cênica

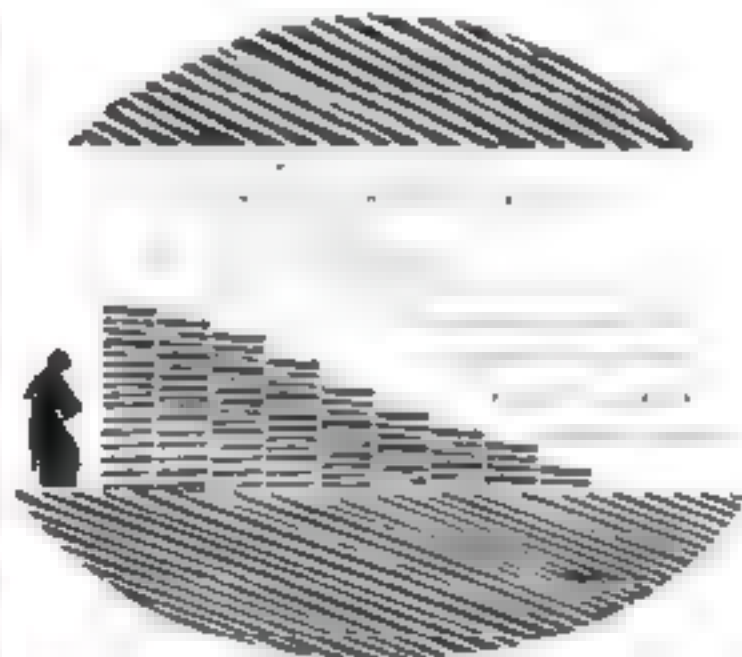
É interessante observar que Craig não propõe nenhum elemento novo. Todas as elementos que o diretor inglês mobiliza promovem: "[...] o símbolo, a noção de arte das marionetes, o aspecto místico, o aspecto pedagógico" (RIBEIRO, 2018, p. 181); a relação ao naturalismo e ao realismo e a relação entre as linguagens artísticas. Por isso, ainda que entre no jogo histórico do movimento das que buscam o teatro novo<sup>1</sup>, o importante se manifesta na noção de futuro, o teatro do futuro, aquele que ainda não está, mas que lá se faz. Assim,

Craig se define como alguém que procura organizar as ideias, isso significa determinar as condições das intervenções artísticas na obra teatral. Ao contrário de Wagner, ele afirma que essa relação não se estabelece entre as artes, mas entre os seus materiais constitutivos, entre as meios de expressão e, [...] seja qualquer literatura, pintura, música, a combinação entre eles. Ele sublinha a união das artes pela união dos seus diversos meios de expressão – movimento, luz, espaço, etc., com, todos os elementos puros (PICON-VALLIN, 2013, p. 96).

No buscar ainda desenvolver os aspectos gerais da obra de Craig, La Boeuf (2014) nos oferece uma síntese de cartografia cênica, variando minimamente a partir do diretor inglês, mas que dispõe os elementos em uma sequência linear que investiga as suas produções, desenhos, gravuras em metal, máscaras e a partir da seguinte lógica: "[...] deveríamos atingir um ideal; se esse ideal provar ser impossível de se alcançar, então devermos vir a algo ligeiramente menos ideal" (LE BOEUF, 2014, p. 403). Dessa maneira, as cenas se organizam gradativamente a partir da referência de um ideal em estado puro como cenário ao "próprio-ideal-que-está-afastado" (LE BOEUF, 2014, p. 403) de sua prática.

Assim, que seja possível criar um espetáculo a partir

das ideias de Craig, La Boeuf alerta que o encenador inglês admite que sempre havia algo de bom em todos os tipos de teatro. Assim, Craig chegou a admitir que dois teatros com distintas características estéticas poderiam coexistir "[...] um teatro durável (baseado em cerimônias religiosas) e um perecível (baseado em improvisações semelhantes à Commedia Dell'Arte)" (LE BOEUF, 2014, p. 403). O teatro durável seria "o teatro da verdade" Craig não julgava um melhor do que o outro acolhia suas coexistências e considerava o segundo a preparação para o primeiro. Vejamos o esquema abaixo que procura ilustrar essa ideia.



Esquema elaborado a partir das indicações de La Boeuf (2014)<sup>1</sup>

No esquema acima, os elementos estão dispostos em nove camadas de acordo com o grau de valor que Craig atribui a cada uma delas: 1) o ideal de contemplação mística – que trata o aspecto mais metafísico da sua obra, na qual o Deus tem uma forte relação com a arte teatral não podendo estar conectada a um dogma; 2) a contemplação do símbolo – traz o aspecto simbólico, ou o símbolo como base para a arte do futuro e portanto uma reação ao teatro realista da sua época; 3) o palco cênico e o projeto Scene – considera o espaço também como símbolo no qual as telas dialogam com as questões de "[...] vazão, de objeto e de volume" (RAMOS, 2017b, p. 140); 4) a proposta da Jbermarionette – que pensa o reposicionamento do ator no espaço cênico que gerou a ideia gerando diversas interpretações, agindo como "[...] fonte fecunda de mal-entendidos" (LE BOEUF, 2013, p. 45); 5) a marionete – que é apresentada como uma divindade degenerada, mas ainda assim uma divindade, e foi trabalhada por Craig em uma multiplicidade de dimensões concretizando seus princípios em materialidade; 6) a arte teatral de maneira generalizada, ou seja a forma cênica usualmente conhecida; 7) o teatro criativo, efêmero realizado por atores e considerado inferior ao último; 8) o teatro elisabetano e a história do teatro – que inspiraram o

<sup>1</sup> Imagem manipulada graficamente pela autora a partir do desenho de Craig sobre Hamlet (SOCKS, 2014)



João Craig desde certo é um teatro comercial, e apesar de menos acessível e mais polêmico, por ser aquele que mais se afasta do Deus por ele concebido.

No entanto não se trata de uma graduação das vertentes que compõem a obra e pensamento craigianos. Essas vertentes migram entre si e, “[...] emergem através de uma consciência negociada da questão” (LEABARRON, 2017, p. 38). Dessa forma, é necessário considerar que o pensamento de Craig vai além da ideia de dualidade entre ator e marionete, entre ator e Übermarionette e entre ator e espaço cênico. A própria consciência parece sofrer a complexidade e a pluralidade mesma dos duplos do ator (AMARAL, 2004) nas interações entre elementos, linguagens, volumes e espaços que Craig nos apresenta. Nesse sentido, a vociferante dupla no plano é indicativo da complexidade aqui concebida.

É possível observar também que é na junção dos elementos que constitui a sua obra, e na forma como são combinados, que reside a complexidade da qual a diversidade pedagógica faz parte. Nesse processo, o símbolo e o movimento são elementos fundamentais do seu procedimento poético.

“[...] os sistemas de pensamento de Craig parecem misturar uma escritura complexa de simbolizações: os movimentos dos atores, das fantoches ou das Übermarionettes são um substituto para os movimentos abstratos de pilas cúbicas; esses movimentos abstratos simbolizam os movimentos das sombras lançadas pelas colas do Sol; esses movimentos são um sinal de movimentos aparentes do Sol; e esse movimento aparente do Sol reflete a ação insensível de Deus no processo da Criação” (LEABARRON, 2014, p. 417).

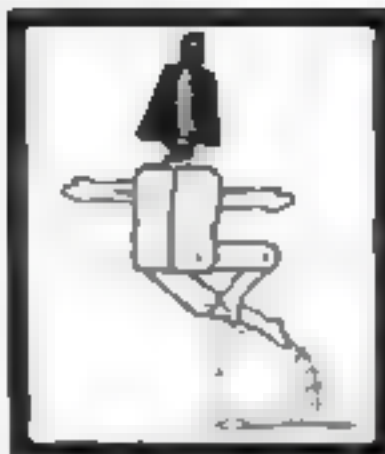
Assim, é possível indicar um elemento recorrente do projeto teatral craigiano: “[...] a presença simultânea de diferentes regimes de visível na representação teatral” (BUDICELLI; FLABIANO, 2012, p. 13). É o regime da visibilidade e invisibilidade que, na obra de Craig, trava o jogo entre o espaço que mais se distancia do ideal e o que busca uma ideal em plenitude. Os elementos cênicos vão sendo dispostos e organizados, mas a planície de Craig no trabalho do espaço cênico e do ator, nesse espaço, é uma constante.

Dessa forma, é possível observar que a obra craigiana não está estruturada de modo a se fechar em uma definição ou direção única. As referências de Craig são múltiplas e são interessantes tanto se vistas em conjunto ou de forma fragmentada. O procedimento artístico de Craig faz-se não a sua principal herança: a maneira de agrupar e



Fotografia de Michael Gordon Craig feita por Gordon Craig.

**Mathematics**  
 The circle has a 10%  
 The 10% has a 10%  
 The 10% is a 10%  
 The 10% is a 10%  
 The 10% is a 10%  
 The 10% is a 10%  
 The 10% is a 10%  
 The 10% is a 10%



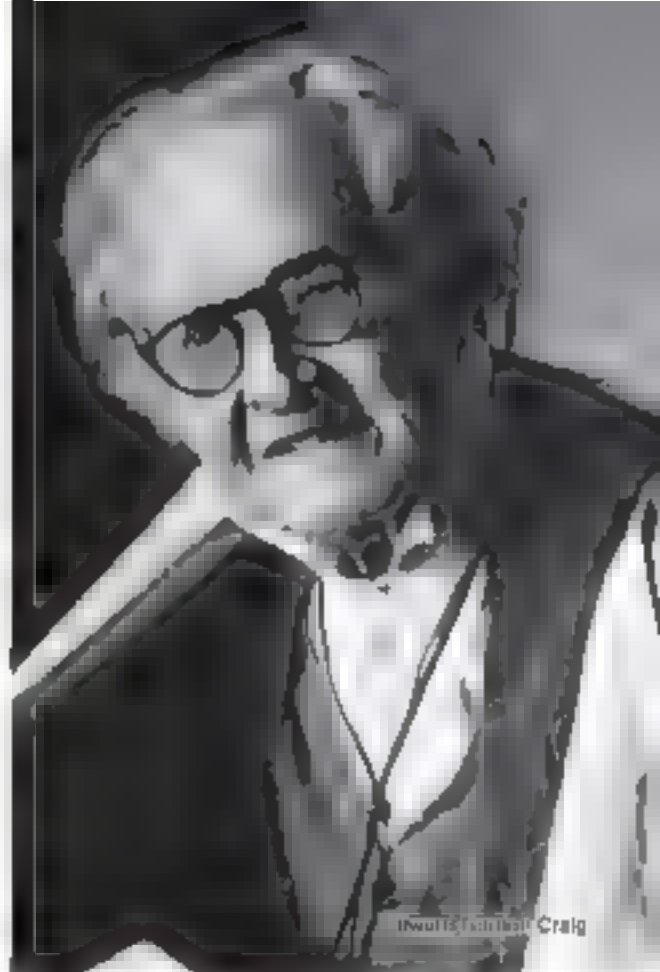
Desenho de Livro de Craig

reagrupar elementos, a possibilidade de trânsito entre as áreas, a experimentação na busca pelo impenhado e a inquietude perante as formas que engendra o movimento. Por isso, ainda que seus projetos tenham ficado sem a devida concretização a potência criadora do seu laboratório nos alcança e impulsiona nosso exercício de pensamento.

**Thaísana Della Costa** é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria/RS, Brasil.

## REFERÊNCIAS

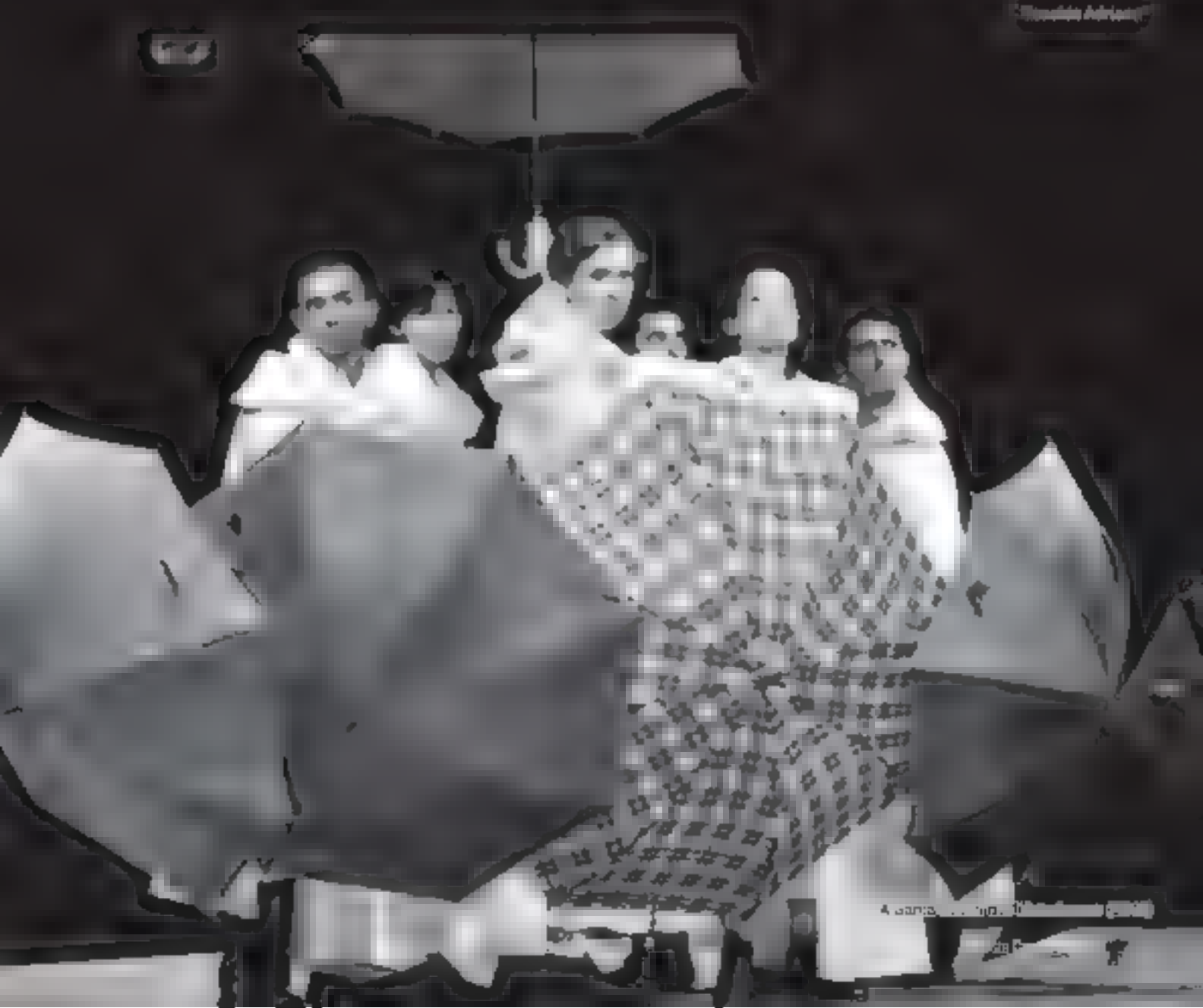
- AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos*: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- BABLET, Denis. Edward Gordon Craig. Paris: L'Arche, 1982.
- BORIE Monique. BANU, Georges. "Horizon du théâtre". In: CRAIG, Edward Gordon. *Da Arte do Teatro*. Belval: Croté, 2013.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. Miguel Hécago: Edição Quilbo, 1990.
- CORYN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1991.
- CRAIG, Edward Gordon. [1911]. *Da Arte do Teatro*. Belval: Croté, 2013.
- CRAIG, Edward Gordon. [1913]. *Como e um novo teatro e cena*. Tradução: Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- DELLA COSTA, Thaísana.
- O Teatro de Formas Animadas na Formação do Professorado: uma proposta pedagógica a partir da Übermarionette**. 2018, 336 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- DUBATTI, Jorge. "Titeres en la Argentina: cambios conceptuales en el uso de la marioneta". In: *Revista de la Asociación de Teatro de la Argentina*. Vol. 2, n. 4, p. 173-186, 2007.
- FERNANDES, Sérgio. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GUIDICELLI, Carole. PLASSARD, Didier. Introduction. In: GUIDICELLI, Carole (Org.). *Übermarionettes et marionettes - Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*. Lavurine: L'Entretemps, 2013.
- INNES, Christopher. *Edward Gordon Craig, a vision of a Theatre*. London: Routledge, 1998.
- LEBART, Thomas. "Edward Gordon Craig's Übermarionette and Étienne Decroux's Actor made of wood". *Mime Journal*, Claremont, v. 28, p. 34-42, Feb. 2017. Disponível em: <http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1048&context=mimejournal>. Acesso em: 15 set. 2017.



- LE BŒUF, Patrick. La surmarionnette, source de laonde malentendus. In: GUIDICELLI, Carole (Org.). *Übermarionettes et marionettes - Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*. Lavurine: L'Entretemps, 2013. p. 45-54.
- LE BŒUF, Patrick. As Contradições em Gordon Craig. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 401-424, ago. 2014. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/index.php/presenca/articulo/view/49595>. Acesso em: 02 maio 2019.
- MANGO, Lorenzo. "Oficina teórica de Edward Gordon Craig". Pies. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*.
- MILLINGTON, Barry. *Wagner*. um compêndio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A Arte do Teatro entre Tradição e Vanguarda*. Meyerhold e a cena contemporânea. Organização de Fátima Saadi. Tradução de Fátima Saadi et al. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Teatro: Letra e Imagem, 2013.
- PLASSARD, Didier. Edward Gordon Craig e o Teatro para Bobos. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 425-442, ago. 2014. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/index.php/presenca/articulo/view/49258>. Acesso em: 03 de maio de 2019.
- RAMOS, Luiz Fernando. Gordon Craig: o inventor da cena moderna. In: CRAIG, Edward Gordon. *Como e um novo teatro e cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- RAMOS, Luiz Fernando. A relação entre atores e cenário no teatro de Gordon Craig: um legado à contemporaneidade. In: TAVARES, Enes Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Marlene (Org.). *Discursos de Corpo e Arte*. v. II. 1. ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2017b. p. 115-142.
- ROBERTO, Almir. *Gordon Craig, o pedagogo do Übermarionette*. São Paulo: Graph, 2016.
- SOCKS STUDIO. Desenho de Craig sobre Hamlet. 2014. Disponível em: <http://socks-studio.com/2014/02/15/to-transcend-reality-and-function-as-symbol-stage-design-of-edward-gordon-craig/>. Acesso em: 01 jun. 2016.

# [Re]existências e teimosias:

um pouco da trajetória do  
Teatro Experimental  
de Alta Floresta





Em 1988, Agostinho Bizinoto e Elisa Gomes Machado chegaram em Alta Floresta/MT com a experiência de participação no movimento de teatro de Uberlândia/MG, com o Grupo Teatral Erectíon, extinto após 20 anos de atividade. A crença na importância e necessidade da cultura fez de ambos pessoas essenciais para história cultural local. No mesmo ano reuniram adolescentes e jovens e lhes apresentaram o teatro, uma brincadeira séria que deu origem ao Teatro Experimental de Alta Floresta (TEAF). O grupo se tornou a primeira entidade artístico-cultural formalmente criada no município e virou referência.

No aspecto organizacional nasceu um grupo com bases sólidas e com um ano foi reconhecido Utilidade Pública Municipal. Título também obtido em nível Estadual pouco tempo depois. Mantinha-se atento ao movimento teatral da época e em paralelo a formação de seus membros, estratégias de articulação junto à sociedade civil e Poder Público foram sendo agenciadas. Tais como filiação à Federação Mato-grossense de Teatro Amador (FEMAT), posteriormente FEMAT e extinta no final da década de 2000, realização do projeto "Escola no Teatro" (de 1990 até a década de 2000), a participação na criação do Conselho Municipal de Cultura e nos movimentos culturais locais e estaduais; a participações em festivais, mostras, encontros, congressos (alguns da CONFENATA), e contêineres de eventos.

Se aproximar do movimento teatral, em especial do Estado, e atuar nas dimensões formativas, criativas, de difusão e fruição no nível local foi necessidade e alento ao mesmo tempo. Foi um meio para superar as dificuldades, sejam por conta das distâncias sobretudo de Capital, pouco acesso a informações e os causados pelos problemas inerentes ao contato de então. Aos nove anos de emancipação e doze de fundação a cidade passa por profundas mudanças nos campos social, cultural, ambiental e econômico. Localizada na Amazônia mato-grossense Alta Floresta tem origem em projeto de colonização privada estimulada pelo Governo Militar e cresce em sua gênese e lógica crucial do desenvolvimentismo com fins de "integrar para não entregar" a Amazônia e ocupar seus "espaços vazios". A cidade já acumulava, desde seus primeiros anos, a frustração e o fracasso, em especial do cultivo de café, motivado, dentre outras coisas, por fatores climáticos, tipos de solo e problemas de escoamento. A efervescência do garimpo de ouro – que elevou a população de 24 mil

habitantes, no início de 1990 para uma população flutuante de mais de 120 mil pessoas – declinava e o colapso do garimpo abria espaço para o extrativismo da madeira (na sua grande maioria, ilegal). Esta se torna a principal atividade financeira e inaugurou, em pouco mais de uma década, o terceiro ciclo econômico local.

Em meio às turbulências e desmatamentos da floresta um tacho de luz permite o germinar de um grupo de teatro, que desde cedo precisou aprender a construir possibilidades num meio onde o foco era superar a Amazônia, o "inferno verde" e produzir riquezas para poucos. Entre os obstáculos enfrentados nos primórdios do grupo se destaca a ausência de espaço e recursos técnicos, aspectos que serão enfatizados na sequência desta texto.

Na origem do grupo o único espaço disponível era um pequeno prédio, em madeira, com duas salas onde funcionavam a Direção de Cultura e a Biblioteca Pública Municipal. As primeiras apresentações foram realizadas no Salão Paroquial da Igreja Católica e em escolas públicas. Mas ainda em 1989, graças a atuação do TEAF junto ao Lions Clube, à época em construção, houve uma alteração no projeto arquitetônico e foi construído um palco, cuja vestimenta foi obtida pelo grupo através de patrocínios. Mas a luta por um local adequado não para com esta conquista e em 1990 sob a liderança de Agostinho Bizinoto, a esta altura Secretário de Cultura e Esportes, tem início um movimento em prol da construção de uma "Casa de Espetáculos" movimento do qual o TEAF participou assiduamente.

Os primeiros equipamentos de iluminação utilizados no Lions Clube e em outros espaços eram artefatos feitos pelo técnico de então, que havia tido uma breve passagem pelo Erectíon. Eram cascas de madeira com revestimento interno em papel-alumínio e uma lâmpada incandescente comum de 150 ou 300 watts. Outro modelo, um spot feito em lata e lâmpada comum já permitia algum ajuste do foco. As cores eram obtidas com papel-celofane e o controle era feito em uma mesa, também artesanal, que havia pertencido ao Erectíon. Nela, haviam interruptores para acionar as lâmpadas e também alguns "cansos" com dispositivo de dimensização. Recursos usados por 10 anos em contêineres de apresentações, mostras municipais e regionais e até mesmo na Festival Mato-grossense de Teatro, realizado em 1994 pela FEMAT no Lions Clube.



Em 1998 a Secretaria Municipal de Cultura e Meio Ambiente coordenou o trabalho voluntário de alguns artistas, dentre os quais membros do TEAF para a transformação de uma antiga oficina de motores estacionários em um teatro com capacidade para 100 pessoas. No ano seguinte o Teatro Experimental aprovou o seu primeiro projeto cultural junto ao Fundo Estadual de Cultura e adquiriu equipamentos analógicos de iluminação cênica. Após reforma da rede elétrica do prédio com recursos próprios, mesmo sendo espaço locado pela Prefeitura, surgiu o Teatro de Boleio. O qual funcionou até 2001 quando foi desfeito pela Prefeitura, sem comunicado prévio restando ao TEAF recolher os equipamentos em meio aos destroços do palco.

Com a destruição do Teatro de Boleio inicia-se uma nova busca por espaço, porém, agora, sob certa pouco amistoso entre o Grupo e as Gestões Públicas. Durante vários meses, e após dezenas de reuniões, a Prefeitura sancionou a lei que destinou a área para a construção do Centro Cultural de Alta Floresta. Também, graças a um acordo com o Prefeito, o TEAF é autorizado a procurar um local onde funcionaria, provisoriamente a novo teatro. Cuius gestão seria do grupo e custeio de despesas com aluguel, água e energia pela prefeitura. Em menos de uma semana o TEAF descobriu um local, um prédio onde funcionou uma casa de boche que estava sendo desocupado por uma Igreja Evangélica. O altar foi transformado em palco, o equipamento foi instalado, uma campanha junto ao comércio permitiu a compra de 250 cadeiras e nasce em 2002, o Teatro Oficina.

Quando o Centro Cultural e de Eventos é dado por concluído, em 2009 a Prefeitura, entendendo que um espaço teatral precisa apenas de paredes, palco e plateia, interrompe o contrato de aluguel do Teatro Oficina. Sem a execução dos projetos de caixa cênica, colocação de poltronas dentre outras, fica-se um ano sem teatro na cidade. A esta altura o TEAF se tornou Ponto de Cultura e propôs um Termo de Colaboração junto a Prefeitura para utilizar uma sala do Centro Cultural. Em seguida idealizou e montou, voluntariamente, uma estrutura improvisada para iluminação e cenário, usando tecidos do antigo espaço e alguns novos adquiridos pela Prefeitura. Em contrapartida, além da mão de obra, o equipamento e as cadeiras ficaram no teatro, sendo permitido, inclusive, o uso gratuito pela então Secretaria Municipal de Cultura e Juventude e outros grupos artísticos.

O novo teatro estimulou o TEAF a transformar a Mostra de Teatro da Amazônia Mato-grossense criada ainda no Teatro Oficina em Festival. Com isso a cidade recebe, pela primeira vez, produções teatrais de outros estados brasileiros e até internacionais, marcando uma nova fase do teatro local.

Em 2010 o Município doou um terreno e com a colaboração e doações de pessoas, instituições públicas e privadas e principalmente, a força de trabalho dos membros do grupo, foi possível o início da construção da sede definitiva. Entretanto, antes de iniciar a fase de acabamento, já em 2013, o novo Prefeito nomeia uma gestora de cultura movida por um pensamento retrógrado perfurado em visões religiosas e político-partidária, sem bases racionais, e o TEAF é expulso do Centro Cultural. Fato que paralisa suas ações

por alguns meses e o obriga a redimensionar o projeto e a realizar apresentações no espaço sem paredes. Com doação de tabuas uma parede provisória foi feita e o grupo consegue, no mesmo ano, realizar a 30ª edição do Festival de Teatro da Amazônia Mato-grossense.

Mesmo com instalações inadequadas a sede passou a ser praticamente o único local com programação cultural, enquanto que o Teatro do Centro Cultural, dentre outras coisas, chegou a receber cultos evangélicos e festas de debutantes. Diante de seu papel e da evidente carência de ações de cultura na cidade, a sede foi transformada no Espaço Cultural TEAF. Hoje composto por sala administrativa, biblioteca com cerca de 2.000 exemplares: técnica e sala de dimmers, banheiros; copa, sala de espetáculo multiconfiguracional com 60 m<sup>2</sup> arquitetados para 70 pessoas e quintal.

Desde 2014 é mantido via editais estaduais e nacionais ou com recursos próprios, programações com teatro, sessões de cinema, festivais, shows, exposições, oficinas, seminários, dentre outras ações. Cerca de 20 grupos teatrais já foram recebidos e aconteceram três edições do Festival de Teatro da Amazônia Mato-grossense com destaque para a edição de 2015 quando a parceria com a Uq. Pessuati de Teatro, realizadora do bienalito Encontro Possíveis, proporcionou a palestra de Eugênio Barba e uma demonstração técnica de Julia Varley do Odin Teatret.

Atualmente o TEAF é o único Grupo do Mato Grosso que possui sede própria e embora não tenha concluído a obra, está com um espaço bem equipado graças a seleção no edital de doação de equipamentos de iluminação cênica da FUNARTE 2017.

Entretanto, assim como todo o setor cultural, se sente num momento alarmante e está atônito diante do absurdo desmonte das políticas de cultura promovido por um governo nacional responsável entreguista, engendrimento e fascista, impossível não ficar apreensivo diante das incertezas e riscos de alinhamentos das ações de desmonte da cultura entre os entes da Federação, como já foi antecipado no Município a partir de 2013.

Hoje, olhar o seu próprio passado e ver o Teatro do Centro Cultural receber o nome de Teatro Agostinho Bizinoto, numa justa e inconteste homenagem um verdadeiro homem de teatro que dedicou 40 dos seus 64 anos de vida ao Teatro tem sido um meio de retroalimentação dos desejos e ternosus que levam às **(re)existências**.

*"Biancillo Adriano é ator membro do TEAF desde 1991" e ministrando o Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Mato Grosso - UFPECCO/UFMT - orientando a Profa. Dra. Maria Theresi de Azevedo.*



# Meierhold:

## uma celebração

### contra o agora

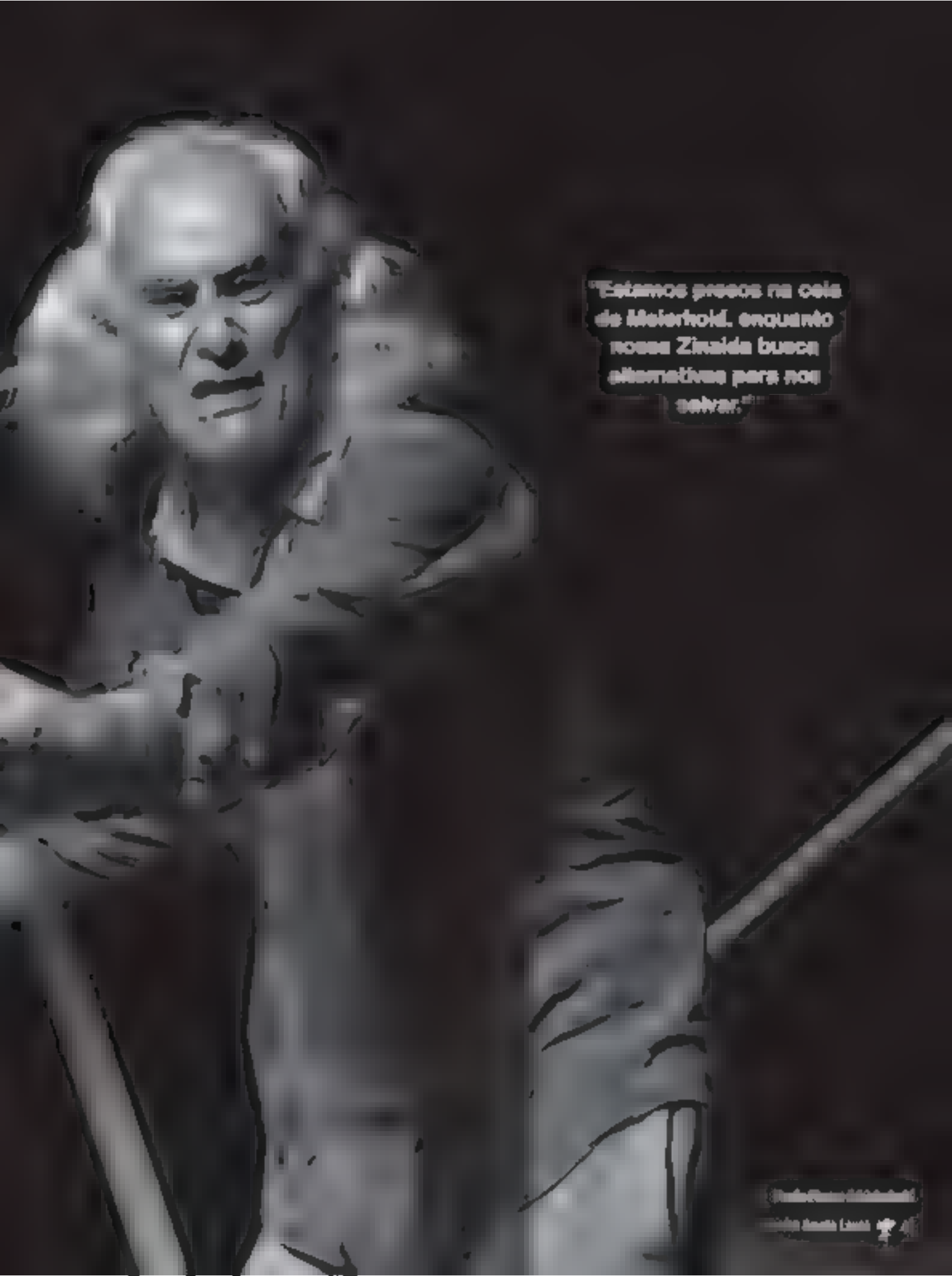
João Soares

O que não nos pode nunca passar em vão é que a *On Nils: Apot Travail* é uma obra a que não se pode não apresentar, sempre. Por isso, aos 40 anos, a ocasião da celebração da vida do Vasovatel Ilmaviksen Meierhold, a partir da obra *Karlaviksen Meierhold* (2008), do Eduardo Figueiredo, para que vivamos mais esse aniversário — dentro dela, a celebração de uma existência de uma obra.

Como espetáculo, Meierhold é um paradoxo: simultâneo a dois momentos que se deslocam para contar a história de uma obra. Tudo fica simplificado, claro, e aí o espectador entende que tanto o tempo, que nos chega por fragmentos anacrônicos, por tentativas de distintas geometrias, tais, rasgadas, anexas, giratórias, quanto a imagem (as figuras, a distância, os movimentos, a música, as informações via projeção, a luz e o som) servem a uma concepção de testemunho, testemunhas, artistas e espectadores, a um momento da história que nos parece estar à porta. Estamos presos na casa de Meierhold, enquanto vemos Zinaida trazer informações para nos ouvir. Lá fora Sônia quer do teatro uma presença para o regime, e é que fazemos o passo a marcha de uma sociedade que deve obedecer aos imperativos mais absurdos — haja, pedidas de retorno à diáspora. Daí a impressão de paradoxo, porque somos aprisionados numa sala para que possamos a liberdade praticar na qual vivemos. Semear colônias dentro de uma obra cujo marco sempre foi o dos espetáculos iniciais, com pedras e rios, agora aprisionado a uma casa em que dois atores devem celebrar conceitos a memória dos que foram fugitivos, a marcha da arte a uma forma diferente de existir. (Texto publicado no site [www.arteemarte.org.br](http://www.arteemarte.org.br) em 10 de maio de 2010.)

Como é a celebração, tempo de que Meierhold foi marcado e pelo qual foi marcado e quem apagado de história, lembranças que estamos sendo teatro, e que, segundo o próprio Meierhold, é uma arte simbólica — daí a atenção dada ao cenário inspirado nas memórias óticas da artista Lúdiva Popova, mulher que heredeira, além do universo cinematográfico masculino das artes visuais, o império das formas dadas. O cenário de Meierhold da obra (criado pelo Sérgio Barboza e o Cláudio Cardozo) é quase infantil, algo como um parque de diversões, não feroz e mais técnico (talvez trágico) como é sendo. A geometria das formas, que repete a estética construtivista, ao mesmo tempo que se dilata e se curva, atua como uma de forma de máquina, que é a situação humana quando a natureza está em vias de desaparecer. Por isso, nos encontramos em que a disposição se torna, para nós, espectadores, o tempo passa radicalmente sem que nos entremos vivos. Também a luz de Cláudio Cardozo, com seus focos brancos que iluminam o rosto de Meierhold, da costurada sônia a iluminarem intimas suas aparências e as falas de Zinaida, atuam no sentido de explorar as relações de dependência mínimas que os personagens estão vivendo. Nesse todo as figuras é que são distantes, desreproduzindo forças, em equilíbrio forças, marcando as roupas de ardem e de luz, num inventivo jogo de contradição, pelo que é vestida, e que seja atual e o que seja eterno. Incluem-se aí recursos representativos como a música, a linguagem de palavras, alegorias como a Popovidade, a referência histórica de Molotov e, mais ainda, as projeções — tudo é matéria informativa, a fornecer, pelo contexto histórico, a que os sujeitos vivem nos como estão vivendo. A roupa negra do fim da peça, pelo intento de indigestível, nos silencia.





"Estamos presos na cela  
de Meierhold, enquanto  
nossa Zinaida busca  
alternativas para nos  
salvar."

Imagem: [www.fotoespresso.com.br](http://www.fotoespresso.com.br)  
Zinaida Smith (2004) 47

Além disso, a peça pede que refletamos sobre atores e atrizes, esses seres anfíbios que se dispõem à entrega do corpo e da voz a uma razão sem razão: realizar para pessoas estranhas, nem sempre as amigas, um espetáculo que eles, os atores, nunca poderão ver. Porque que de fato o ator é incidir sobre alguém, falar o que pretensamente se dispunha inteiro. É o que devemos repensar depois de assistir a este Meyerhold. Estamos à beira do tórax e, se somos obrigados a olhar pra trás, que possamos compreender que a história nunca está parada.

Pensemos novamente no Meyerhold que vemos em cena: ali se destaca o Paulo Flores e sua história em prol de uma simbologia visceral que é a condensação da vida do homem de teatro russo. Ali o Paulo e seus um-matros-e-orienta-e-tantos (talvez mais), pouco a pouco, nos trabalhos diários de construção de sua personagem, vão convivendo com Meyerhold, pensando que o teatro não deve ser fotografia, que o teatro é a arte de denunciar a própria máscara, que o teatro é combate gradual, por centímetros de ideias, e o Paulo vai perdendo as vicissitudes pessoais para respirar a partir da biomecânica, mexer as mãos como se as mãos falassem, gritar mais pelas câmeras do rosto que pela boca. Ele trava os pés ossudos no chão de madeira, e sentimos (no). Nessa estética de construção de um vocabulário físico-gestual, os cabelos brancos do Meyerhold também falam quando ele tira a bone, e entendemos que a cabeça de um artista deve sustentar seus fios, ainda que brancos e ralos, em resistência.

Pensemos também nas múltiplas figuras que se desdobram de atriz Keter Velho e talvez possamos compreender porque nos impressiona, no final da peça, quando conversamos com ela, que seja uma mulher pequena. Porque durante a sucessão das cenas ignoramos sua verdadeira altura, sobretudo quando seu corpo se expande, controlando as imagens ao redor. Os braços da Keter e as pernas da Keter estão ali para simbolizar a vida da Zinaida, a amada de Meyerhold, rasgada ao meio e depois degolada ao fim do processo de "apagamento de dúvidas". Mas o corpo da atriz também se reinventa para atuar no "amigo" de Meyerhold, o Molotov mascarado cujos gestos de deslizar pela cena bem evocam os descaminhos da política (e então as mãos da atriz ficam minúsculas e perigosas). E devemos também nos ocupar das figuras anônimas que a atriz engendra, sobretudo as alegorias de um regime que mata sem mostrar o rosto.

Então, podemos chegar à ética suscitada por este Meyerhold da tróia. A platéia pequena também foi pensada pelo o povo da Terra, justificando o fato de que as subjetividades não se formam de fora pra dentro. Por isso, a ideia de um espetáculo "menor" (no sentido explicitado pela estética) gera também um efeito ético, que a arte é uma escolha, que a arte é um gesto espontâneo, um palpite, uma vivência. Esse espetáculo joga forte contra o realismo (o mesmo realismo, talvez as distorções históricas, que poluiu o teatro russo nos anos de 1920) e, ao propor formas simbólicas, por vezes mínimas, exige do teatro atores que atuam e atores que assistem, o que nada mais quer dizer sendo algo especular.

Talvez por isso, nos colocando perto, o Paulo e a Keter consigam assistir a uma peça enquanto encenam outra. Trata-se, sim, de um momento de respiração poética que, pela metalinguagem, questiona tanto o realismo ideota dos efeitos especiais do cinema americano, quanto os pseudorealismos dos programas das grandes mídias, da televisão à internet.

Assim, a conversa final com o público se constitui num desdobramento de protagonismos, quando o Paulo e a Keter se sentam para discutir o que vimos, o que eles viram. Entendemos que o teatro não representa nada: como os livros, o teatro é uma rasura que nos propõe aprender compartilhando nossos sentidos. E se é também uma resistência, estaremos lá para celebrar um outro agora.

\*Altair Martins é professor de Escrita Criativa na PUCRS e escritor. Como dramaturgo, publicou *Guerra de urina* (2016) e *Miscoler-Zabur* (a sair em 2018).





Blackbird (Paulo Flores) e Bianca (Cristina Velloso)

Século Cavalo Louco 47



# Homenagem a Graziela e Tânia de Castro Saraiva

**Depoimento de Ubiratan  
Carlos Gomes**

Eram duas mulheres, duas mães,  
duas artistas, duas irmãs.

Chamavam-se Graziela e Tânia de Castro Saraiva. As duas eram naturais de Cruz Alta. Graziela nasceu no dia 17 de outubro de 1956 e Tânia 18 de outubro de 1958. Desde cedo aprenderam a amar a arte, graças a sua mãe, Dona Silsa, que coincidentemente era professora de arte. Na juventude tiveram contato com o Teatro de Bonecos. Foi amor à primeira vista. A partir da década de 80, já em Porto Alegre, se dedicaram totalmente à arte da manipulação.

Tânia, nesse período, criou o Grupo Camaleão e ele mesmo se dedicou intensamente para criação do Movimento Bonequeiro gaúcho. Tânia, além de bonequeira, trabalhou também com artes plásticas, sendo a criadora do cartaz do primeiro Festival Internacional de teatro de Bonecos do Rio Grande do Sul, realizado em 1968, em Caxias do Sul. Também trabalhou muito na criação de cenografias para grupos do Estado.

Já Graziela foi conselheira de cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Além de ser representante estadual junto ao Minc na área de cultura popular. Também é uma das criadoras do Centro de Referência de Teatro de Bonecos do



Tânia e Graziela

Rio Grande do Sul. Atuou no Grupo Julietas e os Melabonecos, com a montagem de "Maria Farrar" com direção de Júlio Saraiva. Com esse espetáculo se apresentaram em diversos estados brasileiros e viajaram à Tailândia de um Festival local.

Tânia, com o Camaleão, viajou pelo Brasil e Argentina. Entre as montagens do Grupo se destacam: "Flicts", dirigido pelo Roberto Oliveira e "Ósculos e amplexos", criação do próprio Grupo.

Graziela batalhou muito para a consolidação do Centro Cultural Cia de Arte, lugar de oficinas, montagens, espetáculos em seu teatro. Esse centro cultural segue trabalhando, mantido de forma autônoma e autogestionária por um coletivo de artistas locais.

Graziela morreu em 14 de abril de 2019. Sua irmã Tânia, onze dias depois, no dia 25, também veio a falecer.

Junho de 2019



# O ÔI NÓS AQUI TRAVEIZ VEM DESENVOLVENDO SISTEMATICAMENTE PROJETOS NAS ÁREAS DE CRIAÇÃO, COMPARTILHAMENTO, FORMAÇÃO E MEMÓRIA. CONFIRA!

VOCÊ PODE COLABORAR PARA A MANUTENÇÃO DA TRIBO, FAÇA SUA DOAÇÃO  
CAIXA ECONÔMICA FEDERAL - AGÊNCIA: 0448 - CC: 003 1089-9

## CRIAÇÃO

### TEATRO DE RUA

Apresenta o espetáculo de teatro de rua **Caliban - A Tempestade de Augusto Boal**. Impulsionada pela ideia de que "somos todos Caliban", a Tribo analisa criticamente a "Tempestade" conservadora que hoje sofre a América Latina e o grande retrocesso nos direitos sociais.

### TEATRO DE VIVÊNCIA

**Medela Vozes** da continuidade ao Projeto Raízes do Teatro e segue sua investigação sobre teatro ritual de origem arcaica, a performance contemporânea. Tem uma mulher que não cometeu nenhum dos crimes de que Eurípides a acusa.

### PERFORMANCE

**Onda? Ação nº 2** de forma poética provoca reflexões sobre o nosso passado recente e as feridas ainda abertas pela ditadura militar.

### TEATRO

**Meierhold** - Evoca este ator, encenador e teórico que revolucionou o fazer teatral. A Tribo toma a sua herança como oportunidade de nos posicionarmos frente ao nosso tempo de cercoamento às liberdades.

**Violeta Parra** - Uma Atualadora! Performance cênico musical apresenta repertório que mistura o andino e os ritmos brasileiros. Com este viés mestiço vestimos as canções deste ícone da arte da América do Sul.

## MEMÓRIA

### ÔI NÓS NA MEMÓRIA

Registro a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos. Já foram publicadas os livros *Aos que Virão Depois de Nós* Kassandra In Processo - O Desassombro da Utopia de Valmir Santos, *A Utopia em Ação* de Rafael Vecchini, *Uma Tribo Nômade* de Beatriz Brito, *A História Através da Crítica* de Rosyane Trotta, *Sábado - Crônicas da Cena* de Caio Coelho, *Ôi Nós Aqui Traveiz* - Poéticas de Ousadia e Ruptura de Paulo Flores e Tânia Farias e *Um Cavalo Louco no Sul* do Brasil de Paulo Flores.

### CAVALO LOUCO REVISTA DE TEATRO

Revista trimestral que traz reflexões sobre o fazer teatral e as questões de criação.

### DYDI

"Aos que Virão Depois de Nós" Kassandra In Processo - *A Criação do Horror*, "O Amargo Suro da Purificação", "Vozes - Performance Sobre a Ausência", "A Missão, Lembrança de uma Revolução" e *Medela Vozes* (Caixa de memória).

### EM FASE DE CAPTAÇÃO DE APOIOS

#### CENTRO DE REFERÊNCIA DE TEATRO POPULAR

Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e vídeo-oteca, aberto ao público em geral.

### ACERVO DA TERREIRA DA TRIBO

Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

### PESQUISA E REPOSITÓRIO DIGITAL

Pesquisa "Hieróglifos da Tribo" sobre a história do figurino na cena do Ôi Nós Aqui Traveiz e criação de um repositório digital do acervo de trajes.

## FORMAÇÃO

### ESCOLA DE TEATRO POPULAR

**A OFICINA PARA FORMAÇÃO DE ATORES** é composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses. Busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente no desempenho do seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

**A OFICINA DE TEATRO DE RUA - ARTE E POLÍTICA** desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

**A OFICINA DE TEATRO LIVRE** tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

No **TEATRO RITUAL** a oficina investiga os recursos expressivos do ator a partir do treinamento sobre as ações físicas. As ações físicas ou o gesto orgânico - no sentido dado por Grotowski - é meio privilegiado para encontrar o fluxo de vida do ator.

**LABORATÓRIO ABERTO** (imersão poética (20 DIAS) na linguagem da Tribo de Atadores Ôi Nós Aqui Traveiz.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita e todas as interessadas.

## COMPARTILHAMENTO

### TEATRO COMO INSTRUMENTO DE DISCUSSÃO SOCIAL

Oficinas de Teatro com objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social. Oficina Popular de Teatro no Bairro São Geraldo, Sarandi, Restinga e na cidade de Canoas.

### OFICINAS EM PROCESSO DE IMPLEMENTAÇÃO

Oficina Popular de Teatro nos Bairros Humaitá, Bom Jesus e Restinga.

### FESTIVAL DE TEATRO POPULAR JOGOS DE APRENDIZAGEM

Já estamos preparando sua 6ª edição para o inverno de 2019. O festival promove espetáculos, mostra de processos de criação, lançamentos, oficinas e debates. Tem como eixo principal focar a atividade teatral que vem sendo desenvolvida nas principais escolas de teatro da cidade e contribuir para a discussão sobre a formação do ator nos seus princípios estéticos e éticos.

### CAMINHO PARA UM TEATRO POPULAR

Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente economicamente e culturalmente.

### SEMINÁRIOS, CICLOS DE DEBATES SOBRE O TEATRO E INTERCÂMBIOS

Encontros com atores diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.



Rua Santos Dumont, 1186 – São Gerardo – 90250-240  
Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brasil

Fones:  
51 99999.4570 – 51 3028.1358 – 51 3286.8720

★ [oinosaquitraveiz.com.br](http://oinosaquitraveiz.com.br)  
✉ [tereira.oinos@gmail.com](mailto:tereira.oinos@gmail.com)  
f [@oinosaquitraveiz2](https://www.facebook.com/oinosaquitraveiz2)  
g [@oinosaquitraveiz](https://www.instagram.com/oinosaquitraveiz)  
t [@oinos](https://twitter.com/oinos)

ISSN 1982-7180



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



FINANCIAMENTO



GOVERNO DO ESTADO  
RIO GRANDE DO SUL

SECRETARIA DA CULTURA

A produção desta obra e o custeio desta imagem foram subsidiados  
com financiamento do Governo do Estado –  
Secretaria da Cultura, Turismo, Esportes e Lazer – Pró-cultura RS  
LIC: Lei n.º 12.490/10, alíquota de ICMS que será pagar.